الطبعة الثانية

سلسلة المسلم المعاصر

٣

الفنون رؤى إسلامية

تأليف

أ. فهمي هويدي

د. إسماعيل الفاروقي

د. محمد كمال إبراهيم جعفر

د. لويز لمياء الفاروقي

د. بركات مراد

د. محمد عمارة

أ. أمينة سيد محمد





سلسلة المسلم المعاصر

الفنون رؤى إسلامية

سلسلة المسلم المعاصر

تلبي هذه السلسلة حاجة المتخصصين إلى الحصول على الأبحاث التي تندرج تحت تخصصهم، والمنبثة في أعداد مجلة «المسلم المعاصر» التي تجاوز عددها المائة عدد، والتي نفد منها الكثير منذ سنوات.

وقد روعِيَ في تقديم كل حلقة تصديرها بمقدمة يعدها أحد الأساتذة المتخصصين، فيصنف أبحاثها موضوعيًّا، ويبين مدى إسهامها في التراكم المعرفي، وفي تميز الرؤى الإسلامية في موضوعها، ويدعو الباحثين إلى أن يتجهوا إلى سد الثغرات والقيام بدورهم في البناء الفكري للأمة الإسلامية.

هذا الكتاب

يعد هذا الكتاب مصدرًا من مصادر البحث والدراسة التي لا غنى عنها للمفكرين والباحثين في مجالات الفنون بوجه عام، وفي منظورها الإسلامي بوجه خاص.

فهو يضم في صفحاته التي تجاوزت الأربعمائة صفحة ما أسهمت به مجلة «المسلم المعاصر» - عبر أعوامها الثلاثين - من أبحاث تدور حول الفن والجمال والإبداع، حيث قدّم سبعة من كبار المفكرين الإسلاميين خلاصة رؤاهم حول علاقة الفن بالدين: عقيدةً، وشريعة، وفلسفةً، وواقعًا، فغرسوا بذلك في أرض الفكر المعاصر بذور نظرية للفن الإسلامي بعد أن بذلوا قصارى جهدهم في تطهيرها مما علق بها من أدران، وفي تفنيد ما أثارته التصورات الخاطئة حول علاقة الفن بالدين.

وقد تناولت بحوث الكتاب بالتفصيل أهم قضايا الفن المرئي والمسموع تناولاً فكريًّا وفقهيًّا، يثري حقلاً من حقول «إسلامية المعرفة» في ساحة الفكر المعاصر.





www.nahdetmisr.com

المسلم المعاصر 3

الفنون

رؤى إسلامية

تأليف:

أ. فهمي هويدي

د. إسماعيل الفاروقي

د. محمد كمال إبراهيم جعفر

د. لويز لمياء الفاروقي

د. بركات مراد

د. محمد عمارة

أ. أمينة سيد محمد



العنوان:
الفنون رؤى إسلامية

تأليف:
نخبة من علماء الإسلام

إشراف عام:
داليا محمد إبراهيم

الترقيم الدولي: 8-1482-14-977

رقم الإيداع: 2010/17199

الطبعة الثانية : إبريل 2012

تليفون: 33466434 - 33472864 02

فاكس: 33462576 02

خدمة العملاء: 16766

Website: www.nahdetmisr.com

E-mail: publishing@nahdetmisr.com



أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة 1938

21 شارع أحمد عرابي - المهندسين - الجيزة

مقدمة

الدين والفن والعولمة (*)

أ. فهمي هويدي (**)

لدينا مشكلة في صياغة العلاقة بين الدين والفن، بل إن بيننا من ذهب إلى حد الدعوة إلى إغلاق الباب في بحث الموضوع بحجة أنه «لا مجال للتوفيق بين الحقيقة التي هي دين الله، وبين الوهم الذي هو الفن»، وهناك من قال إن مدلول كلمة «فن» واسع، يشمل أشياء أكثرها مرفوض إسلاميًا، كالنحت والرقص ورسم ذوات الأرواح والموسيقى، وأن مجال الفن في الإسلام ضيق، وأوسع مجالاته هو فن «القول»، بما فيه من شعر وفنون نثرية مختلفة، وقد يضاف إليها فنون الزخرفة والخط (د. مأمون جرار – مجلة الأمة القطرية – العدد 62 لعام 1985م).

ليس هذا رأيًا خاصًا أو شاذًا، وأنصاره ليسوا قلة بين الفقهاء والباحثين المسلمين، ولهم في ذلك أسانيد واستدلالات عدة، بعضها مردود عليه، وأغلبها ينطلق من تصور معين للفن يضعه في مصاف

– العدد 122 – 2006.

(*) ورقة قدمت إلى مؤتمر حول الدين والفن والعولمة، دعت إليه وزارة الإرشاد القومي في طهران – نوفمبر – 2004م.

(**) مفكر وكاتب صحفي مصري.

مصادر الفساد والانحلال. لذلك فمن المهم للغاية بالنسبة للذين يدافعون عن الفن أن يحرروا المصطلح، وأن يحددوا على وجه الدقة طبيعة حدود وضوابط الفن الذي يدافعون عنه.

فن للإماتة وآخر للإحياء:

فالفن كما أفهمه فنانِ؛ واحد للإماتة والثاني للإحياء، الأول للفتنة وإثارة الشهوة، والثاني لترقيق الحاشية وترطيب الجوانح أو شحذ الهمّة. ذلك أن الله الذي هدى النجدين وألهم النفس فجورها وتقواها قد ركّب في الجمال طبيعة مزدوجة، فيمكن بإدراك الجمال وصنعه أن يهتدي الإنسان ويعبد ويزداد هدى وعبادة. ويمكن أن يضل ويُفتن ويسقط في مهاوي اللذات ومدارج التحلل. وليس خافيًا أن الفن الذي نعنيه من الطراز الذي يحيي ويهدي وليس الذي يميت ويهدم.

نحن نتحدث إذن عن فن يخشى الله ويتقيه ويتعبد له، بالتالي فكل ما يتعلق بالمجون والتحلل والتفلت ليس واردًا في السياق الذي نحن بصدده، من ثم فإننا نفهم الفن بحسبانه إبحارًا في ملكوت الله، واستجابة للتوجيه القرآني الداعي إلى التفكر في الأنفس والآفاق، وفي كلام آخر فإن الفن عند المسلم هو نوع من تدبر آيات الله في الكون، وهذا التدبر قد يكون بالتعبير وقد يكون بالتشكيل، وفي الحالتين فإن الفنان يغوص في أعماق الواقع فيتحرى فيه مواضع الجمال أو يستنطقه، وقد يتعامل مع الواقع المحسوس لكنه أيضًا قد يتجاوزه وينفذ إلى ما وراءه محاولاً السباحة في الآفاق اللانهائية، وهو في تجواله ذاك يتقلب في بديع صنع الله، ويتعلق بأهداب عظمة خلقه، حيث تتجلى تلك العظمة في كل ما تقع عليه عيناه أو يمر على خاطره.

إن المتجول في رياض القرآن يرى بوضوح أنه يريد أن يغرس في عقل كل مؤمن وقلبه الشعور بالجمال المبثوث في جنبات الكون، من فوقه ومن تحته ومن حوله، في السماء والبر والبحر، والنبات والحيوان والإنسان.

في جمال السماء يقرأ المسلم قوله تعالى: ﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ﴾ (ق: 6)، ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِى ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ﴾ (الحجر: 16).

وفي جمال الأرض ونباتها يقرأ: ﴿وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ﴾ (ق: 7)، ﴿وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ﴾ (النمل: 6).

وفي جمال الحيوان يقرأ قوله تعالى عن الأنعام: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (النحل: 6)، وفي جمال الإنسان يقرأ: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾ (التغابن: 3)، ﴿ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾ (الانفطار: 7، 8).

هكذا، فإن المؤمن يلاحظ وهو يقرأ كتاب الله أنه يدفع لأن يرى يد الله المبدعة في كل ما يشاهده في الكون، ويبصر جمال الله في جمال ما خلق وصور، يرى فيه ﴿صُنْعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِىٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَىْءٍ﴾ (النمل: 88)، ﴿ٱلَّذِىٓ أَحْسَنَ كُلَّ شَىْءٍ خَلَقَهُۥ﴾ (السجدة: 7)، وبهذا يحب المؤمن الجمال في كل مظاهر الوجود من حوله؛ لأنه أثر جمال الله جل وعلا، وهو يحب الجمال كذلك؛ لأن «الجميل» اسم من أسمائه تعالى الحسنى، وصفة من صفاته العلا، وهو يحب الجمال أيضًا لأن ربه يحبه، فهو جميل يحب الجمال.

تحريض لاكتشاف مناحي الجمال:

الفقرات السابقة نقلتها نصًا من كتاب «ملامح المجتمع المسلم» للعلامة الشيخ يوسف القرضاوي، الذي خصص فيه فصلًا لمعالجة موضوع «اللهو والفنون»، وهو ما اعتبره «أغمض الموضوعات وأعقدها فيما يتعلق بالمجتمع المسلم»، لماذا؟ أجاب الشيخ: لأنها أمر يتصل بالشعور والوجدان، أكثر مما يتصل بالعقل والفكر، وما كان شأنه كذلك فهو أكثر قبولًا للتطرف والإسراف من ناحية، في مقابلة التشدد والتزمت من ناحية أخرى.

النقطة المهمة التي حرص عديد من الباحثين على إبرازها في مناقشتهم للعلاقة بين الدين والفن، أن القرآن حرص في مواضع عدة على التنبيه إلى عنصر الحسن والجمال الذي أودعه الله في كل ما خلق، إلى جانب عنصر النفع أو الفائدة فيها، وكأنه يريد أن يثير انتباه المؤمنين إلى أن تعاملهم مع ما حولهم لا ينبغي أن يظل محصورًا في نطاق العلاقة الوظيفية الآلية، وإنما عليهم أن يلتفتوا أيضًا إلى البعد الجمالي في تلك العلاقة، ذلك أن الله سبحانه وتعالى شرع للإنسان إلى جانب «المنفعة» الاستمتاع بالجمال، أو «الزينة»، وهو الذي يجسد الجمال في الخطاب القرآني.

في معرض الامتنان بالأنعام يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ﴾ (النحل: 5) (هو الشق المتعلق بالمنفعة والفائدة)، ثم يقول: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (النحل: 6)، وفي الإشارة الثانية تنبيه إلى الجانب الجمالي في العلاقة.

في نفس السياق يقول سبحانه وتعالى: ﴿ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗ ﴾ (النحل: 8). ذلك أن الركوب يحقق المنفعة المادية وتتحقق العلاقة الوظيفية، أما الزينة فهي متعة جمالية تريح النفس وتبهج العين.

في ذات السياق بنفس السورة، تحدث الله تعالى عن تسخير البحر فقال: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِي سَخَّرَ ٱلۡبَحۡرَ لِتَأۡكُلُواْ مِنۡهُ لَحۡمٗا طَرِيّٗا وَتَسۡتَخۡرِجُواْ مِنۡهُ حِلۡيَةٗ تَلۡبَسُونَهَا﴾ (النحل: 14)، إذ لم يقصر فائدة البحر على العنصر المادي المتمثل في استخراج ما يؤكل منه، بل ضم إليه الحلية التي تلبس للزينة، فتستمتع بها العين والنفس.

هذا التوجيه القرآني تكرر في أكثر من مجال، مجال النبات والزرع والنخيل والأعناب والزيتون والرمان، متشابهًا منه وغير متشابه، ففي سورة الأنعام يذكر البيان الإلهي الزرع وجنات النخيل والعنب فيقول: ﴿ٱنظُرُوٓاْ إِلَىٰ ثَمَرِهِۦٓ إِذَآ أَثۡمَرَ وَيَنۡعِهِۦٓۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكُمۡ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يُؤۡمِنُونَ﴾ (الأنعام: 99).

في هذا التوجيه يقول سبحانه وتعالى: لا تقفوا عند حد الأكل وإشباع البطون، ولكن تفكروا في الأمر وانظروا كيف جاءت الثمرة ثم أينعت، ولا تنسوا أن ذلك من بديع صنع الله، وآياته التي ينبغي أن يعيها المؤمنون.

والقرآن لا يدعو المؤمنين فقط إلى ملاحظة الجمال والزينة في بديع الخلق، ولكنه يدعوهم أيضًا لأن يتجملوا هم أنفسهم، بل وينكر عليهم عدم الاكتراث بأسباب الزينة، مثل ذلك في قوله تعالي: ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ ٣١ قُلۡ مَنۡ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخۡرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزۡقِۚ قُلۡ هِيَ

لِلَّذِينَ ءَامَنُواْ فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا خَالِصَةٗ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ﴾ (الأعراف: 32،31)، فالآية تبدأ بالحث على التزين لحاجة الوجدان، ثم تنتقل إلى الأكل والشرب لحاجة الجثمان، ثم تستنكر بعد ذلك تحريم زينة الله التي أخرج لعباده، وتحريم الطيبات والرزق، وإذا لاحظت أن البيان الإلهي استخدم مصطلح «زينة الله»، فستجد أن ذلك يرفع من مقام الزينة ويشرفها، ومن ثم يحبب فيها ويجعل تحصيلها قربًا إلى الله سبحانه وتعالى، إذا ما خلصت النية بطبيعة الحال.

إنها زينة الله يا سادة:

في كل ذلك فإن القرآن يدعو الخلق كافة إلى تذوق ما في الكون من جمال وإبداع، فضلاً عن دعوتهم إلى الاستمتاع بذلك الجمال، وينكر على دعاة الجهامة والقبح أنهم يحجبون عن الناس ذلك الوجه المشرق في الحياة، الذي هو في حقيقة الأمر «زينة الله» التي أهداها إلى عباده.

هذه الثقافة تنمي عند المسلم حاسة تذوق الجمال والسعي إليه، وتوفر للموهوبين من المسلمين أفقًا واسعًا للإبداع إبحارًا في الملكوت الواسع الحافل ببدائع الخالق في مختلف الآفاق.

لا عجب والأمر كذلك أن نقرأ للأستاذ محمد قطب في كتابه «منهج الفن الإسلامي» قوله: إن الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، فكلاهما انطلق من عالم الضرورة وكلاهما شوق مجنح لعالم الكمال، وكلاهما ثورة على آلية الحياة.

مثل ذلك قال به الأديب الدكتور نجيب الكيلاني في كتابه «الإسلام والمذاهب الأدبية» حين أفرد فصلاً للدين والفن قال فيه: إن الدين والفن

يلتقيان لأن مادة كل منهما الحياة والنفس الإنسانية، ومقومات كل منهما الصدق والأصالة.

إن الإسلام حين دعا إلى تذوق جماليات الحياة لم يكن يسعى فحسب إلى تحقيق التوازن في نفس المؤمن بين احتياجاته المادية وأشواقه الوجدانية والروحية، وإنما كان يتجاوب في الوقت ذاته مع فطرة الإنسان وطبيعته، وهي الطبيعة التي ما كان يمكن كبتها أو تجاهلها، وإلا فقد الإسلام إحدى أهم مميزاته، من حيث كونه دين الواقعية والفطرة، الذي هذب نوازع الإنسان ولم يقمعها، أهم من هذا وذاك أن تلك الدعوة اعتبرت سبيلًا إلى تثبيت الإيمان وتأكيد الثقة في قدرة الله، خالق الأكوان ومبدعها، الأمر الذي يجعل من الفن الإحيائي الذي ندافع عنه سبيلًا إلى تعزيز الإيمان بالله وبابًا من أبواب التقرب إليه سبحانه، عبر الإعلاء من شأن نعمه التي أسبغها على الكون.

مع وضوح تلك الخلفية في المنظومة الإسلامية، فإن الأمر لم يكن سهلًا على الإطلاق، لأن الجدل حول مكانة الفنون والحل فيها والحرمة أثير بين الفقهاء في الماضي والحاضر، فقد حرّم بعض الفقهاء مختلف فنون «السماع» - الغناء والموسيقى بوجه أخص - كما حرموا مختلف فنون التشكيل من رسم ونحت وتصوير، وامتدت الحرمة إلى فنون التمثيل مسرحًا كان أو سينما، وكان لهؤلاء أدلتهم الشرعية التي استندوا إليها، من أحاديث نبوية أو تأويلات لبعض النصوص القرآنية، ومقابل هؤلاء تصدى نفر آخر لتلك الآراء وفنّدوها وأباحوا تلك الفنون بشروط، تقف عند حدود الحلال والحرام، وإذا جاز لنا أن نستخدم مصطلحات زماننا فإن الفقهاء الأولين اعتبروا فنون السماع والتشكيل بابًا للفساد

ينتمي إلى «محور الشر» بمعايير منظومة القيم الإسلامية، أما الآخرون فقد وجدوا فيها متعة حلالًا وبابًا للخير ينبغي ألا يغلق.

العبرة بالمقاصد والوظائف:

كتاب «الإسلام والفنون الجميلة» للدكتور محمد عمارة، يعد أحدث مرافعة في النشر العربي عالجت الملف بمختلف جوانبه، والتزمت بموقف الدفاع عن الفنون المعروفة، وفي دفاعه عن فنون السماع مثلًا استعان الدكتور عمارة بآراء واجتهادات ابن حزم الظاهري وابن جرير الطبري والإمام «أبو حامد الغزالي»، وهم الذين فندوا النصوص التي أدانت فنون السماع وحرمتها، وأثبتوا ضعف أو وضع البعض منها، والالتباس في فهم وتأويل البعض الآخر. استعان الباحث أيضًا بوقائع الخبرة الإسلامية في عصر النبوة، وكيف أن النبي ﷺ أقر فنون السماع كما كانت في زمانه، ونهى عن زجر بعض المغنيات حين هم بذلك رفيقه أبو بكر الصديق، بل وحث على أن تقترن مناسبات الاحتفال بالزفاف بشيء من اللهو، يروح عن الجمع الحاضر ويطربهم ويشيع بينهم البهجة المفترضة في المناسبة.

خلص الدكتور عمارة من مناقشة أدلة تحريم الغناء والموسيقى وردود الذين أباحوا الاثنين إلى أن معيار الحل والحرمة في فنون السماع التي هي بعض من ألوان الجمال الذي خلقه الله هو الوظيفة التي توظف فيها، والمقصد الذي يقصده الناس من ورائه. فإن أسهمت في ترقية السلوك الإنساني والارتقاء بعواطف الناس والترويح البريء عنهم، وأعان ذلك على تذوق نعم الله في كونه، والكشف عن آيات الجمال في إبداعه، كان خيرًا، وإلا فهي منكر بلا خلاف، ويستشهد في ذلك بقول الإمام الغزالي في الإحياء:.. ومن لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد

المزاج ليس له علاج... ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع.

من الملاحظات المهمة التي سجلها الباحث في هذا الصدد قوله إنه مع وضوح النصوص التي تبيح الغناء، فإن اختلاف الفقهاء في حله وحرمته لا يستند إلى اختلاف في فهم الأدلة والنصوص، وإنما هو ناشئ عن اختلاف مفهوم اللهو والغناء في عصور أولئك الفقهاء، فالذين رأوه عفيفًا ومتساميًا بالنفس ومشيعًا للسرور والبهجة أباحوه، والذين رأوه بابًا للفساد والانحلال حرموه، الأمر الذي يعني أن التحريم لا ينصب على مطلق الغناء، وإنما هو يخص لونًا معينًا منه، لا يختلف أحد على إنكاره، ورفضه.

المنطق الذي حكم الإباحة في فنون السماع، هو ذاته الذي حكم الموقف بالنسبة لجماليات الصور، أعني أن التعامل مع الفن بحد ذاته كان محايدًا، والعبرة في تقدير الحل والحرمة فيه كانت مرتبطة بكيفية توظيف ذلك الفن. انطلاقًا من ذلك المفهوم أشار الدكتور عمارة إلى أن القرآن الكريم لم يتخذ من التصوير للأحياء موقفًا معاديًا بإطلاق وتعميم، بل أناط الأمر بالمقاصد والغايات والنتائج والثمرات، فإذا كانت الصور والتماثيل وسائل للشرك بالله، وسبلًا ينحرف البعض بتعظيمها عن عقيدة التوحيد، كان الرفض لها والتحريم لصنعها هو موقف القرآن، أما إذا كانت لمجرد الزينة والتجمل ولإبراز براعة الإنسان وقدرته وجمال الحياة وبهجتها وتنمية حس التذوق لدى الإنسان، وكذلك إذا كانت لتخليد القيم والمعاني والمآثر الطيبة والجميلة... فإنها عندئذ تصبح من الطيبات المباحة، بل والمقصودة المرغوبة، باعتبارها من نعم الله على الإنسان.

بنفس هذا المنهج تعامل الباحث مع الأحاديث النبوية التي حرمت الصور والتماثيل وجزم بأن ذلك التحريم مرهون ومشروط بكون هذه الصور والتماثيل مظنة العبادة والإشراك بالله، كما أنها تفصح عن أن تلك الأحاديث كانت تعالج شئون جماعة بشرية هي قريبة العهد بالشرك والوثنية، وحديثة عهد بالتوحيد الإسلامي، فإن توحيدها لله سبحانه قد خرج بها من هذه الحالة خروج الدواء بالمريض في مرحلة العلة إلى بوابات طريق الشفاء. فهي قد خرجت من الوثنية وعبادة الصور والتماثيل لكنها كانت لا تزال في دور النقاهة، الأمر الذي استدعى تركيز الأحاديث النبوية على النهي عن اتخاذ الصور والتماثيل، سدًا للذرائع وتقديمًا لدفع المضرة على المصلحة، وهي قواعد تشريعية إسلامية، وذلك كي لا تعود هذه الجماعة إلى مرض الوثنية والشرك من جديد.

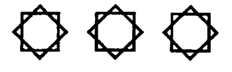
مقارعة الأقوياء ممكنة:

إن ممارسة الفن بالصورة التي قدمناها تصبح جزءًا من التدين، فضلًا عن استجابته لفطرة الإنسان المحبة للحسن والجمال، إلا أن الفن في عالمنا المعاصر أصبحت له وظيفة أخرى غير كل الذي سبق أن أشرنا إليه، إذ صار لغة حوار وتواصل أيضًا، وما أعنيه بالحوار والتواصل ليس فقط المقصود به ما يحدث بين الأجيال المختلفة، القديمة والجديدة، لأن الفنون كانت وما زالت أهم حافظ للثقافات والحضارات، وهو ما نشهده في مختلف حضارات المنطقة المصرية والفارسية والهندية والصينية وغيرها، وفي العصر الحديث لا أحد يستطيع أن ينسى كيف خلّد بيكاسو الحرب الإسبانية في لوحته الشهيرة «الجارنيكا».

الذي أعنيه أيضًا أن الفنون ما زالت هي أفضل سبيل للتواصل بين الحضارات بحكم طبيعتها الإنسانية التي تتجاوز الواقع في كثير من

تجلياتها، وفي ظل ثورة الاتصال الراهنة، أو ما يسمى بالعولمة التي انفتحت فيها المنافذ بين الجميع حتى اخترقت الحدود وحتى البيوت، فقد ثبت أن القوي هو الأقدر على فرض نموذجه وثقافته على الضعفاء، وهي حقيقة لا مراء فيها، لكن الفن يظل استثناء منها، ذلك أن النماذج الحضارية والثقافية إذا تفاوتت، فإن الوضع بالنسبة للفنون يختلف، لأن الفن ليس فيه قوي وضعيف، ولكن فيه جيد ورديء، وصادق ومكذوب، إنساني وغير إنساني، من هذه الزاوية فإن فنون الضعفاء تظل قادرة على مقارعة فنون الأقوياء، بجودتها وصدقها وإنسانيتها، وما التفوق الذي أحرزته الأفلام السينمائية الإيرانية على أفلام - أنتجتها دول أخرى «عظمى» أقوى وأغنى بكثير - إلا دليل يؤيد ما نقول، ولذلك فإن الفن يتيح لدول العالم الثالث فرصة إثبات وجودها على خرائط العصر، بأكثر مما يتيحه نشاط آخر، سياسي أو اقتصادي أو علمي أو غير ذلك.

ولذلك بوسعنا أن نقول: إنه إذا كانت العولمة علينا في مجالي السياسة والاقتصاد، فهي لنا في مجال الفنون، هذا إذا طعمنا تلك الفنون بالصدق والإنسانية بطبيعة الحال.



التوحيد والفن (1)

د. إسماعيل الفاروقي[*]

الفصل الأول[1]

تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي

يهتم عدد كبير من الباحثين بدراسة الفن الإسلامي، وفيما عدا ما يتصل بالدراسات الأدبية فإنهم جميعًا من الغربيين بالدرجة الأولى. وقد أسهم هؤلاء الدارسون بنصيب وافر في جمع الأعمال الفنية الإسلامية وتصنيفها، سواء فيما يتصل بالفن المعماري أو فن النقش، بتحسين الخطوط أو بتجليد الكتب، بالنحت أو بصناعة الخزف، بصناعة النسيج أو السجاد.. أو غير ذلك مما أنتجته الشعوب الإسلامية. وقد صنفوا ذلك النتاج الضخم تصنيفًا روعي فيه منشأ كل فن؛ عصره وتطوره، حتى بدا

(*) العدد الثالث والعشرون – 1980 .

(*) أستاذ الإسلاميات وتاريخ الأديان بجامعة تمبل... بالولايات المتحدة الأمريكية.

(1) تقع هذه المقالة في ثلاثة فصول تعالج النقاط التالية:

(أ) كيف فهمت نظرية الجمال الإسلامية في الماضي؟

(ب) كيف تقارن نظرية الجمال الإسلامية بغيرها؟

(جـ) كيف يجب أن يفهمها المسلمون؟

– ترجمة: د. محمد حمدون – د. حسن أبو عيد. – د. همام سعيد

بصورة منظمة يعبر عن مدارس وأنماط فنية منوعة. ولا شك أن الدراسات الغربية بما أنجزت في هذا المجال تستحق الشكر والتقدير، حيث لا يمكن لباحث اليوم أن يسير في هذا المجال من غير أن يعتمد على الجهود المضنية التي بذلها أولئك الدارسون، أو من غير أن يتلمس مواطن الإعجاب والعرفان بالجميل لمثل هذا التراث المدرسي والإنجازات المتحفية التي صحبته. ومن ثم فلا بد أن نسجل أنه لا سبيل إلى الدراسة الجادة لهذا الفن إلا بعد تتبع تلك الدراسات التي لا تكاد توجد مكتبة للفن الإسلامي إلا وتشكل فيها النصيب الأوفى من المراجع والمصادر.

لكنَّ هؤلاء الدارسين أنفسهم قد بدوا جائرين في تقييمهم لهذا الفن؛ إذ على الرغم من اعتمادهم على أنفسهم وجديتهم وذكائهم، وعلى الرغم أيضًا من جهدهم المضني ومثابرتهم، على الرغم من ذلك كله فقد فشلوا في تفهم روح هذا الفن وفي إدراك وتحليل إسلاميته. وقد قادهم هذا الفشل إلى أن ينظروا إلى الفن الإسلامي من خلال الروح الذي يصبغ فنهم هم – أي الفن الغربي، مسَلِّمين بهذا الفن الغربي كمعيار مطلق لكل الفنون – ومن ثم حاولوا أن يطبقوا عليه معايير غربية صرفة. على أنه حين استعصى عليهم هذا التطبيق – وكان طبيعيًا أن يرفضه الفن الإسلامي – زادت الهوة بينهم وبينه وانطلقوا يتهمونه بأنه فشل فيما برز فيه الفن الغربي، وكان هذا هو الاتهام الثابت المطرد في كل كتبهم – صراحة أو ضمنًا –، لا نجد فيهم من حاول إعادة النظر في المنهج، بل لا نجد حتى الآن من يملك الشجاعة ليدعي في وضوح فشل هذا المنهج، أو حتى التنبؤ بضرورة تغيير تلك القوالب النقدية الثابتة التي يعاني منها علم الفن الإسلامي خلال ما يربو على قرن. وهناك أمثلة عديدة لمثل هذه الأحكام الخاطئة في شتى مجالات الفن الإسلامي، نعرضها فيما يلي:

1 - في فن الزخرفة العربي:

ا. هارتزفيلد (E. Herzfeld) في مناقشته لفن الزخرفة، لاحظ هارتزفيلد ما يطلق عليه «مناقضة الطبيعة» (Anti–naturalism) في استخدام أوراق النبات والأزهار، مع أن هذا الفن في نظره يعتبر «الشكل السائد ذا المكانة الرفيعة بين كل فنون الإسلام». ومن ثم فهو يعقد مقارنة بين هذه المناقضة للطبيعة وبين طبيعية – أو مواءمة الطبيعة – في الفن السابق للإسلام أي الفن الهيليني[1].

على أن مقارنته هذه منذ البداية لم تكن تحليلية وصفية كما أراد لها الكاتب أن تبدو. إن باحثًا مثل هارتزفيلد الذي يدين للطبيعة، لا بد وأن يعتبر عدم التواؤم مع الطبيعة في حد ذاته كافيًا لاتهام هذا الفن أو ذاك. ومن هنا كانت تعبيراته: «الوفاء للطبيعة»، «الرغبة في الواقعية»، «التعارض المباشر مع الطبيعة» كلها تعبيرات تنم عن موقفه الذي يدين الفن الإسلامي في تقديره له. وبالمثل فإن محاولته لشرح فن الزخرفة، على أساس نفساني (Psychologically) ، كنظرية «شغل الفراغ»[2] يجب أن تعد من قبيل التحامل.

(1) لما كان في مصدره مشتقًا من رسوم التوريق التقليدية والزخارف الشجرية القديمة، فإن الفن الهيليني يتدرج من عدم الواقعية إلى الواقعية متنقلًا من مرحلة أوراق النخيل والكنكر (أي شوك الجمل) ومشتقاتها إلى الزخارف الحية، وبذلك يزداد عنصر الطبيعة حتى يصل إلى أوجه مع بداية العصر الهيليني.. أما الفن الإسلامي فإنه يميل من بدايته إلى التصميم الهندسي، ونجد التعبير في هذا الميل يأخذ طابعًا عالميًا في تصميم الزخرفة الشجرية. ولم يعد الفن الإسلامي يمثل حقيقة الطبيعة بينما كان أصل سابقه إن لم يحاك الطبيعة فإنه لم يكن ليضادها. فالساق والورقة في هذا الفن – لم يحافظا على مزاياها وأشكالها المتناسبة ولكنهما ينتهيان على شكل امتداد، فلا تعود الورقة متصلة بجذعها بذلك الساق الدقيق الذي يحملها ويفصلها عن الجذع. ونمو الساق من خلال الورقة يؤكد افتقاد هذا الفن إلى الواقعية كما يؤكد مناقضته مع الطبيعة. موسوعة المعارف الإسلامية مادة: «أرابسك».

(2) «ونتيجة لهذا التكرار للساق والورقة فإننا نجد اللوحة كلها مغطاة بهذه الزخارف، وليس هنالك أي فراغ فيها، وهذا هو مبدأ الخوف من الفراغ في الفن الإسلامي... إلخ».. (المصدر السابق).

يمكننا إذن أن نتصور أن قارئ هارتزفيلد يستطيع أن يصل بسهولة إلى النتيجة التي أرادها الكاتب، مادام قد أدان مكونات فن الزخرفة في الوقت الذي يعتبر فيه هذا الفن «أكثر الأشكال شيوعًا وأعظمها شأنًا بين فنون الإسلام جميعًا» [ألا وهي التحقير من شأن الفن الإسلامي عامة]. ولكن هارتزفيلد يذهب إلى أبعد من ذلك فيقرر صراحة أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكانًا للفن على الإطلاق، يقول «إن نظرة المسلم للحياة حين تقارن بالنظرة التقليدية السابقة [يعني الإغريقية والرومانية] وحتى بالمسيحية، لم تترك مكانًا للفن على الإطلاق، وبكل صرامة، كقيمة رفيعة... فالصفة العامة لنظرة المسلمين للحياة تشرح الاختفاء التدريجي للعناصر الشخصية من أعمالهم الفنية، على حين تشكل هذه العناصر الجزء الرئيسي في الفنون السابقة للإسلام، والتي يعتبر التزين بالنباتات فيها مجرد إضافات عرضية. فتطور التزين الزخرفي كما يبديه «فن الزخرفة» إنما جاء على حساب الأشكال الفنية الكبيرة، وعلى حساب التفصيلات الدقيقة في عمل الصانع الماهر»[1] على أن «فن الزخرفة» بجانب معارضته للطبيعة يستخدم في التزيين كلمات من القرآن في خطوط عربية منوعة. ولكن هذا لا يعني بالنسبة لهارتزفيلد أكثر من مجرد «تعصب ديني»[2]. فالزخرفة بالخطوط العربية، رغم أنها أعلى قيمة زخرفية ممثلة في كل الفنون الإسلامية، لا تحمل في رأيه أي قيمة جمالية على الإطلاق، ولهذا فهو يهاجم وجودها في الفن الزخرفي على أنها «تعصب مؤكد من جانب المسلمين».

(1) ... و«بالإضافة إلى هذه العناصر السائدة بما فيها المحاكاة للزخارف الشجرية والتداخل بين الساق والورقة فقد ظهر مميز ثالث اشتق من القرآن، وهو أن الكتابة نفسها كعنصر زخرفة لعبت دورًا مهمًا في الفن الإسلامي أكثر من غيره. وهذا من قبيل تعصب المسلمين الذين يجعلون مع كل عمل فني بعض آيات من القرآن كدليل على الإيمان. كما أن هناك صيغًا من التبرك والتهنئة لا تعد ولا تحصى».. (المصدر السابق).

(2) (المصدر السابق).

2 - في النقش والتصوير:

م. س. ديماند (M. S. Dimand) وت.و. أرنولد (T. W. Arnold) م. س. ديماند الأمين السابق لقسم فن الشرق الأدنى بمتحف (Metropoitan) بنيويورك أطلق على كتابه (مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية A Handbook of Muhammadan Decorative Arts) لأنه يعتقد أن «الفن المحمدي أساسًا فن زخرفي»[1]. ولأن تأتي هذه الفكرة من باحث غربي فهذا في حد ذاته اتهام خطير؛ إذ إن الزخرفة في الفن الغربي هي بالتأكيد ما ليس جوهريًا في العمل الفنِّي، أي أنها قد تؤثر في العمل الفني، ولكن خارج حدود المضمون فقط. فالجوهر الأساسي في مضمون العمل الفني يظل كما هو بغض النظر عن الزخرفة. وحين يكون لهذه الزخرفة تأثير على المضمون تخرج تمامًا عن نطاق الزخرفة. إن ما يعنيه ديماند هنا حقيقة هو أن الفن الإسلامي– مادام «أساسًا فنًّا زخرفيًّا»– هو فن بلا مضمون. وهذا بالطبع حكم غير صائب؛ إذ لا يمكن أن يصرح بأن حبّات العرق والدموع التي بذلها ويبذلها عباقرة من كل العصور إنما ذهبت أدراج الرياح، إلا ناقد متعجل متأثر بحكم سابق.

إن عدم صلاحية ذلك الحكم قد دفع ديماند إلى محاولة تعليله وشرحه. فهو يرى أن الفنان المسلم قد أنفق كل دموعه وعرقه في الزخرفة؛ لأن رؤية السطح الفارغ أمر لا يطاق في العين المحمدية. فالحائط، وصفحات الكتب، كموضوعات الحياة اليومية، كلها غنية بالتزيين والتنميق النباتي، والهندسي، والمجرد. وقليلًا ما يكون هذا التنميق مصحوبًا بصور الأشخاص والحيوانات. ولكن هذه الأخيرة، مع ذلك تأتي في مرتبة ثانوية بالنسبة للاتجاهات الزخرفية السائدة. وفي

(1) معرض المدينة للفن، نيويورك، 1930، ص 120.

الواقع فإن التزيين الذي يشكل الخلفية يعطي من الأهمية بمثل ما تعطي تلك الأشخاص ذاتها»[1]. وهكذا يصبح الفن الإسلامي، بالنسبة لديماند، مجرد رد فعل لعقدة نفسية أصيب بها كل الفنانين المسلمين - العاديين والعبقريين منهم على حد سواء - ثم لا يحاول ديماند أن يذهب خطوة واحدة أبعد من تأكيد هذا الرأي، فعبثًا يحاول القارئ أن يجد في كتابه شرحًا لهذه الظاهرة المدهشة التي لا نظير لها في تاريخ الفن، بل في تاريخ الإنسانية كله.

وهناك تحامل غربي آخر تنم عنه محاولة ديماند هذه، فتأكيده على أن «تصوير الأشخاص والحيوانات إنما يأتي بصفة دائمة عرضًا أو ثانويًا بالنسبة للاتجاهات الزخرفية السائدة» يعتبر تفسيرًا للفن الإسلامي على أنه «أساسًا فن زخرفة». وهو بهذا يفترض أن الفن، ليكون فنًا رفيعًا لا مجرد زخرفة، يجب ألا يكون تصوير الأشخاص فيه ثانويًا بينما تكون عناصر الزخرفة هي الجوهر. وباختصار فإنه يرى ضرورة تصوير الشخصيات في الفن، بنفس الطريقة التي يفهمها ويعرضها الفن الإغريقي، والغربي بصفة عامة. ولكن تصوير الشخصيات في الفن، وخاصة بالطريقة التي يعرضها الفن الإغريقي والغربي، يعتبر محرمًا في الإسلام. وفي رأي ديماند أن الفن الإسلامي لم يكسر هذه القاعدة الصارمة إلا على يد «الشيعيين» أو «الطائفة الأكثر تحررًا» -كما يسميهم- «والتي بظهورها انقسم المعسكر الإسلامي إلى طائفتين كبيرتين: طائفة الشيعة وطائفة السنيين المحافظين»[2].

إن هذا التقييم لخصائص الفن الإسلامي بما لا يتلاءم مع طبيعته، والاتهامات المترتبة عليه بسبب فشله في تقديم النماذج الفنية التي

(1) المرجع السابق.
(2) المرجع السابق ص 15.

لم يقدمها، يعتبر النمط الشائع في دراسات الغربيين لهذا الفن، فمعظم الدارسين له يرون أن انعدام العناصر الشخصية فيه يعد مشكلة المشاكل. والتحامل واضح تمامًا في السؤال الذي يطرحه الباحث الغربي هنا، ناهيك عن الإجابة التي يتصورها.

أما ت.و. أرنولد فيرى أن تحريم الإسلام تصوير الشخوص إنما جاء، «بالتأكيد» نتيجة «تأثير اليهود، الذين دخلوا في الإسلام، على تطور الفكر والشعائر في الأجيال الإسلامية الأولى»، وأن خروج المسلمين على هذا النسق في بعض الحالات، وخاصة في فن التصوير، إنما يرجع إلى حقيقة هامة، وهي أن هذا التحريم مناف للطبيعة البشرية[1]. وصدورًا عن عدم الفهم لمكانة تصوير الأشخاص والغرض منه في الفن الإسلامي يصبح من الطبيعي أن أي محاولة لتقييمه سوف توحي بفشله الذريع كفن، وكنشاط إنساني على حد سواء. فحين يقلب الباحث الغربي نظره باحثًا عن شيء أو قيمة يريدها هو ولكنه لا يجد لها أثرًا في الفن الإسلامي إطلاقًا، بل على العكس يجد أنها أبعد ما تكون عن ضمير الفنان المسلم وغرضه، يحس بالمرارة وخيبة الأمل. ويُعد كتاب أرنولد: التصوير في الإسلام: دراسة في مكانة الفن التصويري في الثقافة الإسلامية Painting in Islam, A Study of the Place of Pectorial Art in Muslim Culture. مثالًا تقليديًا لهذا الإحساس[2].

(1) كتب أرنولد يعتذر بأن الإسلام ليس بأفضل من المسيحية في استخراج الطاعة لمبادئه من معتنقيه، وأنه لمن الغريب أن ينجح الإسلام في الوقت الذي تفشل فيه المسيحية بما لديها من هيئة كهنوتية قوية ونظام حياة دينية قادرة، علمًا بأن الانفصال بين العقيدة والعمل كان معروفًا لدى الأقطار المسيحية. أما «الإسلام فإنه ليس لديه هذا النظام الكهنوتي ولا أية مؤسسة تفرض وحدته العقدية (المرجع السابق).

(2) مطبعة كلاروندون، أوكسفورد 1928.

فهو يكتب: «هناك سمة خاصة تطبع تصوير الأشخاص في الفن الإسلامي تستحق اهتمامًا خاصًا، أعني، ندرة المحاولة لإبراز تعبيرات عاطفية على وجوه الأشخاص الأحياء الذين تمثلهم هذه الصور»[1] أكثر من هذا فإن «الفنان المسلم» – كما يتصوره أرنولد – «كان راغبًا في إنفاق ساعات من جهده ليصور العروق الدقيقة في ورقة من شجرة الدلب أو ليصنع الظلال والألوان في أوراق زهرة السوسن، ولكنه لم يخطر بذهنه على الإطلاق أن يهب نفس الآلام والجهد ليبرز ملامح الشخوص الإنسانية ويجعلها معبرة عن موقفها الانفعالي والوجداني في خلال المشهد الذي تشكل جزءًا منه. وكقاعدة عامة، فإن مثل هؤلاء الشخوص ينظرون إلى ما حولهم بوجوه لا أثر فيها للتفاعل مع ما يجري حولهم أو الاهتمام به، سواء أكانوا ملوكًا أم سوقة، جنودًا أم فلاحين. فالمحاربون في المعركة يتلقون الطعنات والجروح القاتلة وكأنهم لا يهتمون بها. فها هنا رأس جندي تكاد تطير عن أكتافه على أثر ضربة قوية من خصمه، ومع ذلك لا تختلف نظرته إطلاقًا عما لو لم تكن هذه الضربة قد وقعت، وهناك فارس تدمي جراحه بغزارة حيث لا يثير منظر دمه المتدفق في عاطفة الرسام أكثر مما يثيره لون سروال قرمزي، وكأنه (أي الفنان) لا يعرف شيئًا عن خلجات النفوس في مثل هذه الحالات، فهو يمر على الموقف في بلادة دون أن يعرض في لوحته أي علامة خارجية على الآلام المهولة التي لا بد أن تصحب مثل هذه التجربة المروعة. وحتى في لحظات البهجة التي تخرج الإنسان عن وعيه تبدو هذه الوجوه مجردة تمامًا عن أي انفعال، وكأنها وجوه أناس لم يدركوا أنهم في قمة السعادة كما تتمثلها التجربة الإنسانية»[2].

(1) مرجع أرنولد السابق ص 133.
(2) المرجع السابق ص 133-134.

هذا خطاب رائع. لكنه يغصّ بسوء الفهم والتحامل والانتقاص والازدراء مما يجعله لا يليق بأي عالم عرف للموضوعية أي معنى. فالتصوير في الإسلام يجب أن يُقيَّم في ظل الروح العام للفن الإسلامي كما سنرى فيما بعد.

3 - في الفن المعماري: ك. ا. كرسُول K. A. Creswell

ك. ا. كرسول – ربما يعتبر ألمع الأسماء في دراسة الفن المعماري الإسلامي – يرفض الاعتراف بأن هناك شيئًا ما يمكن أن يطلق عليه «الفن المعماري الإسلامي» ولكن هناك فقط ما يمكن أن يسمى في رأيه «فن معماري عند المسلمين»[1]، أي الفن المعماري عند هؤلاء الذين يسمون أنفسهم مسلمين، وبالطبع فإن الفرق بين هذين كبير..

فأولًا: هو يرى أنه لا وجود لما يمكن أن يسمى «فن معماري عربي». فالعرب، ماداموا قدموا من جزيرة العرب التي هي – على حد تعبيره – خالية تمامًا من «الفن المعماري»، لم يكن لديهم ما يمكن أن يسهموا به في هذا المضمار بالنسبة للشعوب التي تغلبوا عليها[2]. وهكذا فإن كرسول

(1) عنوان أهم أعماله هو «فن العمارة الإسلامي في العصور الأولى» مطبعة كلاروندون أوكسفورد.

(2) المرجع السابق، جزء1، ص 40 حيث كتب: «يظهر أن العرب قبل الإسلام لم يكن عندهم سوى فكرة بدائية عن فن العمارة، وكل الذي كان لديهم لا يزيد عن أربعة جدران مغلقة وعلى ارتفاع الرجل. وكذلك الحال في أيام الإسلام الأولى، إذ إن المسلمين لم ينقلوا معهم إلى الأقطار المفتوحة إلا ما يخدم أهدافهم الدينية البسيطة وقد عبر ريتشموند عن ذلك بقوله: إن مصادر فن العمارة الإسلامي تظهر قبل الفتح الإسلامي بشكل متواضع يناسب حاجات الفاتحين البسيطة. وكذلك الحال بالنسبة للعرب المستقرين في ديارهم. ففي ذلك الوقت كان البدو الذين يشكلون تسعة أعشار سكان الجزيرة لا يبدو فنهم المعماري إلا في خيمة الشعر، لا سيما وأن البدوي يشعر بمنتهى الضيق إذا وضع بين جدران أربعة وسقف يعلوه.. ومن هنا فإن الجزيرة العربية كانت تعاني فراغًا في هذا الفن، مما يجعل نسبة الفن الإسلامي إلى العرب لا تصح البتة». ونقل كرسويل دعوى ريتشموند هذه من كتاب «أخيضر» للمؤلف ج. ل.. بيل. صفحة (8) برضاء تام وأضاف إليها قائلًا: «إن الفاتحين المسلمين كانوا بدوًا مقامهم الخيام وقبورهم رمال الصحراء، ولقد كان سكان واحات غرب =

يبدأ بفكرة مسبقة وهي أن الإسلام في حد ذاته، أو الفكرة الإسلامية، لا أهمية لها في الفن المعماري عند المسلمين، هذا إذا افترضنا الخطأ المحال أن العرب لم يعرفوا فن العمارة قبل الإسلام.

وثانيًا: وإن سلّمنا جدلًا بأنه لم يكن هناك فن معماري ذو قيمة تذكر في الجزيرة العربية قبل الإسلام وفي العصور الإسلامية الأولى! فكيف إذن تَأتى للمسلمين أن يبدعوا تلك الآثار الفنية المعمارية الباهرة التي تملأ العالم الإسلامي من الأندلس إلى الصين؟ ويجيب كرسول عن هذا السؤال أن المسلمين، ببساطة، قد تبنوا أشكال الفن المعماري التي كانت موجودة عند الشعوب الخاضعة لهم؛ وأنهم إنما فعلوا ذلك، خلال السنوات الأولى التي شيدوا فيها حضارتهم، لدواعي السياسة والفخر والمنافسة المحضة[1]، ويجانب أن هذا الحكم يعبر عن حقد داخلي بدلًا من أن يكون تحليلًا منطقيًا، فإن المحاولة التي يبذلها كرسول لتعليله

=ووسط الجزيرة راضين بعمارتهم البسيطة التي تقوم على حجارة الطين وعلى جذوع النخل ولم يعرف هذا البناء شيئًا من الزخرفة أو شيئًا من وسائل الخيال المركبة ولم يكن بناؤهم إلا نمطًا يمثل أبسط الحاجات» المصدر السابق (ص 40–41).

(1) يقول كرسول: «والوصف الدقيق الذي بحوزتنا للمساجد الأولى في الإسلام ومنزل محمد ﷺ في المدينة يُظهر بدائية هذا الفن عندهم، وكذلك الأمر في المسجد الكبير في الحيرة ومساجد البصرة والكوفة والفسطاط. وأما المساجد الأولى في سوريا فقد كانت في أصلها كنائس حولت إلى مساجد أو قسمت كنيسة ومسجدًا، وليس هنالك ما يدعو إلى القول إن المساجد أنشئت بشكل مستقل إلا في عهد الوليد أو عهد عبدالملك على الأقل. ولقد استمرت هذه الحال جيلين من الزمان ودون أن يتأثر العرب بأية طموحات للاستفادة من فن العمارة في البلاد المفتوحة. وكما يقول فرجوسون في كتابه «تاريخ فن العمارة»، النشرة الثالثة، الجزء الثاني، ص 514، لو أن الإسلام بقي قابعًا في موطنه الأصلي لما كان لأي مسجد من المساجد المذكورة أن ينشأ، وما الطموحات التي شعر بها المسلمون بعد ذلك إلا نتيجة للأهداف السياسية، «المصدر السابق 40–41» وأكثر من هذا فإن كرسول يعيد هذا الكلام في نتائجه ويضيف إليه قوله: «إن عبدالملك والوليد لم يبدءا فن العمارة إلا ليظهرا أن المسلمين ليسوا بأقل من المسيحيين في هذا المضمار، فكانت قبة الصخرة (المرجع السابق، المجلد الأول، ص 41).

يشوبها السفسطة والتطرف والغرور من ناحيتين: فمن جهة، ادعاؤه أن الجزيرة العربية «مجردة تمامًا من الفن المعماري» قبل الإسلام حتى لو سلمنا به، لا يستلزم بالضرورة أن المسلمين لم يكونوا مبدعين في الأبنية التي شيدوها بعده خارج الجزيرة العربية. ومن جهة أخرى، فإن تبنّي أشكالٍ وعناصر من الفن المعماري الأجنبي لا يعارض صفة الإبداع أو الخلاقية بل على العكس فإنه يفترض مثل هذه الصفة؛ إذ كيف يمكننا أن نتحدث عن تبنٍّ لفن من الفنون دون أن نستحضر مبدأين اثنين: مبدأ الاختيار ومبدأ التنسيق؟ على أن كرسول - ليجعل من فكرته أمرًا مقبولًا - ربما قصد إلى التأكيد على أن المسلمين لم «يتبنوا» وإنما «نسخوا» - بلا اختيار أو تنسيق - فنون الشعوب التي خضعت لهم. وفي مثل هذه الحالة لا تصبح فقط وحدة الفن المعماري الإسلامي مستحيلة، وإنما أيضًا ينهار تمامًا كل جمال أو روعة يتمتع بهما أي بناء إسلامي من «قبة الصخرة» و«الحمراء» إلى «المسجد الجامع» و«تاج محل». وهكذا فإن تحليل كرسول يقود إلى موقف لا يمكن قبوله وهو أن أيًا من روائع العمارة الإسلامية ليس إلا «بيزنطيًا» أو «رومانيًا» أو «فارسيًا» أو «هنديًا» أو «خليطًا عشوائيًا» من هؤلاء ومثل هذا في الواقع، إن صح إطلاقه على شيء فإنه لا يمكن بحال أن يكون «إسلاميًا»[1].

(1) وأبعد من هذا في دحض حجج كرسول، التي تتهم فن العمارة الإسلامي بنقص عنصر الإبداع فإننا يجب أن ننوه أن علاقة الناس - أي العرب، والثقافة - أي الإسلام، بفن العمارة لا يمكن معرفتها بإرجاع كل عنصر من عناصر العمارة الإسلامية إلى مصدر غير عربي سابق على الإسلام. وطبقًا لهذه الافتراضات المسبقة فإنه لا يسلم من مثل هذا الاتهام أي فن للعمارة في العالم. فالمبدأ الذي يوحّد ويربط العناصر المتعددة في الفنون السابقة للإسلام لهو المبدأ المطلوب بحثه وتحليله والتعريف به. وهو أيضًا المبدأ الذي أخرجته الجزيرة، وهو الذي وعاه العرب وأدركوه. وهو المبدأ الذي تم به جمع وهضم وتنسيق بل توحيد العناصر التي درسها كرسول وحكم عليها بقدمها وعدم عربيتها. ومع احتمال قول كرسول، فإنه لا يمكن التعرف إلى هذا المبدأ بتتبع عدد بسيط من العناصر غير =

وثالثًا: إنه من السخف أن يقال إن حضارة جديدة بين الحضارات لا تستمد عناصرها من حضارات سابقة عليها أو مجاورة لها. فما من شعب يخلق حضارته من «عدم». ولكن الذي يمكن أن يقال هو أن الحضارة لا توصف بكونها حضارة إلا إذا كانت قادرة على هضم مثل تلك العناصر وإعادة تمثيلها وإخراجها في شكل جديد ينسب إليها أصالة. ومن هنا فإن كرسول مضطر للاحتفاظ بفكرته إلى الغلو في الإنكار أن الحضارة التي جاء بها الإسلام حضارة على الإطلاق. على أن مناقشته في مثل هذه الحالة تصبح، مرة أخرى، نوعًا من العبث. وتأكيده أن النبي ﷺ كان معاديًا للفن المعماري – وهذه مسألة لم يستطع البرهان عليها –[1] لن تقدم له أي عون في مناقشته.

= العربية السابقة للإسلام. ولو أننا سلمنا بصحة هذه التعميمات فإنها لا تفسر الرقي الذي وصلت إليه هذه العناصر العربية لتشكل فيما بعد وحدة واحدة، حيث نجد أن البناء بأكمله وبجميع أجزائه يسعى لتحقيقها ولتشكيل اختيار رائع منها.. ومن السفه المنطقي أن ينكر مبدأ الاختيار بحجة تنوّع الأصول. فالعرب الذين استطاعوا خلال أعوام أن يصلوا إلى شواطئ الأطلسي ومناطق الأندلس والهند، كما أن هؤلاء كانوا قبل إسلامهم ذوي صلات بالصين وغيرها من مناطق الأرض، لا يمكن أن تكون فرص الاختيار عندهم ضيقة.

ومن المؤكد أن هؤلاء العرب عندهم من المبادئ ومن العقيدة ما يبرر لهم هذا الاختيار المنظم والرقي بما اختاروه ليُمثّل القيم التي سعوا من أجلها.. إن قبول مثل هذا المبدأ الذي ذكره كرسول من غير بحث إنما هو ظاهرة سطحية مغالية، ونفي العروبة عنه إجحاف وظلم لطبيعته. أما إنكار وجوده بالكلية فأمر مشكل لا يزيد صاحبه إلا ضلالًا، بل هو تهرب من مجابهة الحقيقة.

(1) يدعي كرسول أن محمدًا ﷺ «احتقر فن العمارة ولم تكن عنده الرغبة في أن يغير الطبيعة البدائية في البناء العربي، كما لم يكن عنده أي طموح في هذا المضمار». ويستشهد كرسول لحكمه هذا على النبي الكريم ﷺ بكلام الخوري هنري لامّانس اليسوعي نقله من مقالة له عنوانها «دراسة عن حكم الخليفة معاوية» نشرت له في مجلة الاستشراق البيروتية (عدد 2، ص 130) ويدعمه بحديث عن النبي ﷺ سجله ابن سعد في كتاب الطبقات الكبرى بأن «البناء يذهب بسعادة المؤمن» (المرجع السابق ص 41). وقد غاب عن هذين المستشرقين ما للحديث المذكور من صبغة ردة الفعل الواضحة ضد الإسراف الذي كان عليه العباسيون في عواصمهم كبغداد وسامراء، وذلك بعد قرنين من وفاة النبي ﷺ (ص – 10) فاته ما=

ورابعًا: إن ما يطلق عليه «حضارات أجنبية» استعار منها الإسلام هو بعينه «حضارات الشرق الأوسط والحضارات الفارسية». ولا شك أن هذه ليست حضارات إسلامية أو عربية بالإحساس الذي يعطيه التأريخ الهجري لهذه المصطلحات. ولكنها في مجموعها، بالإضافة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعد الهجرة، تشكل وحدة أعرق. فالمسلم بعد الهجرة استعار من السوري «البيزنطي»، ومن العراقي «الفارسي»، ولكن ما استعاره يعتبر جزءًا أصيلًا من نفس المادة التي تشكل ثقافة الشرق الأوسط لآلاف من السنين، نفس المادة التي تتوحد معها نفسه ويرى فيها ذاته الموروثة.

4 - **في الأدب: ج. إ. فون جرونباوم** G. E. Von Grunebaum

ربما يعتبر رأي جرونباوم عن طبيعة القيم الجمالية في الأدب الإسلامي أكبر تحامل وجه ضد الفن الإسلامي. ففي رأيه أن الإسلام يحط من شأن الفنون جميعًا بتحريمه الكامل للخلاقية من جانب الإنسان، وأنه يحقر «أي ابتكار ذاتي من جانب الفنان»، ويعتبر مثل هذا الابتكار موضع شك، أو حتى «غير مشروع» وغرضه دائمًا هو «إقصاء أية فكرة عن وجود حقيقة فنية بجانب تلك التي نفكر فيها ونعيشها» وجرونباوم يستمد استنتاجه هذا مما يسمّيه «اتهام» الأدب ورجاله أنهم – «يقولون ما لا يفعلون»[1]، «فالقرآن»

=ذكره هو في حديثه مما عنى به نفسه من تأكيداته على بدائية العمارة في المدينة وعلى الفراغ الفني، وأن ما كان في الجزيرة لا يزيد عن الخيمة السوداء أو حجارة الطين وجذوع النخل، مما يتلاءم مع الحاجات البسيطة. وقد كان ينبغي أن يوصي هذا كله بعدم احتمال صدور هذا القول عن النبي ﷺ .

(1) يقول المستشرق فون جرونباوم في مقال له (الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية) نشر في مجلة ستوديا إسلاميكا. جزء 3، 1955، ص 7: «لم يكن قط للإسلام أية دعوة إلى الجمال الأدبي. إذ اضطر محمد للابتعاد بحركته عن الشعر، ومن ثم إلى التنكر للأدب والأدباء قاطبة والحكم عليهم بأنهم بالضرورة مراءون، «يقولون ما لا يفعلون» =

على حد تعبيره، «يضع الشاعر في موضع الريبة»[1]. وبعد أن يقتبس هذا الكاتب الآيات 124–126 من السورة 26، [الشعراء]، يذهب إلى القول إن هذا الحكم يعتبر «إنكارًا لاهوتيًا للإبداع الإنساني»[2] وهذا، من غير شك أخطر اتهام يوجه للإسلام فيما يتصل بموضوع الفن. فلو أن القرآن نفسه يقف ضد الإبداع الفني، فلن يكون إذن أمام الفنان أي أمل في الإبداع سواء في الأدب أو الموسيقى، أو النحت، أو التصوير. ومن الجدير بالذكر أن جرونباوم حين أشار إلى تلك الآيات القرآنية الكريمة في مقالته «العقيدة الإسلامية والجمالية العربية»[3] اختار فقط الجملة «وأنهم يقولون ما لا يفعلون»، من الفقرة التي تقع هذه الجملة في سياقها. أما في مقالته «روح الإسلام كما تبدو في أدبه»[4] فهو يقتبس الفقرة كلها ولكنه يقف عند تلك الجملة ذاتها. وحتى في هذه الحالة فإن الفقرة: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾، والتي اعتمد في نقلها على ترجمة بل Bell،[5] لا تؤدي في حد ذاتها، بطريقة منطقية، إلى النتيجة التي توصل إليها. فالمسند إليه، أي «والشعراء» ليس

= (الآية). فهذه الآية بالذات، على سذاجتها البالغة، قطعت كل طريق كان يمكن أن يوصل المسلمين إلى نظرية إسلامية للجمال الأدبي. فهي أودت، وإلى الأبد، بكل حقيقة جمالية في عرف المسلمين، وحجبت عن وعيهم أن للجمال الفني حقيقة لا تقل واقعية عن عالمنا المحسوس.. هذا وإن عدم اعتراف المسلمين بأية حقيقة جمالية ألزمهم بنكران الإبداع الفني المستقل إنكارًا مطلقًا. ذلك أن الحقيقة الجمالية هي التي تلزم باقترانها بالقانون الأخلاقي لتقدير العمل الفني».

(1) جاء هذا في مقال لجرونباوم عنوانه «روح الإسلام كما تتجلى في الأدب» نشر في مجلة ستوديا إسلاميكا جزء 1 (1953) ص 106.

(2) المصدر السابق ص 107.

(3) «الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية».

(4) «روح الإسلام كما تتجلى في الأدب» ص 107.

(5) المصدر السابق.

مفصولًا، والجمل التي تليه جمل وصفية لا حكمية. وعليه فإن التحريم القرآني لا ينصب على كل الشعراء وإنما فقط، وبكل بساطة، على هؤلاء الذين هم «في كل واد يهيمون» و«يقولون ما لا يفعلون».

وهناك دليل أبعد على عدم الفصل بين المسند إليه، «الشعراء»، وبين الجمل الوصفية بعده، نجد في الفقرة التالية، والتي رأى جرونباوم من المناسب إغفالها، مع أن هذه الفقرة ذاتها، بكلماتها القرآنية، تدحض كل دعواه تمامًا. فلننظر أولًا إلى ما تقوله الآيات المذكورة: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾[1]. فمن الواضح هنا أن القرآن الكريم لم يحرم الشعر ولم يحط من قدر الشعراء والأدباء في مجموعهم، بل فقط «في بعضهم»، أي الذين «يقولون ما لا يفعلون». فليس في هذا الموضع إذن ولا في غيره ما يشير إلى أن القرآن ينكر الأدب كما يدعي جرونباوم. لكن – القرآن – يتوعد – وهو توعد مشروع – أولئك الشعراء الذين يسخِّرون مواهبهم وراء أي غرض، (وهذا هو المعنى الوحيد الذي يستطيع الواحد أن يراه مطابقًا للعبارة «في كل واد يهيمون»..)، ولا تطابق أفعالهم أقوالهم. ولكيلا يكون هناك لبس أو سوء فهم، فإن القرآن يستثني في صراحة أولئك الشعراء الورعين المستقيمين أخلاقيًّا. وهذا استثناء واضح لا جدال فيه، فأداة الاستثناء العربية «إلا» السابقة على «الذين آمنوا، وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيرا..» إلخ، ليس لها إلا معنى واحد هو «الاستثناء». ولا يمكننا أن نتهم الأستاذ الجليل أنه لا يعرف معنى «إلا». إذن فلا مفر

(1) القرآن الكريم 26: 224–227.

من تحميله جرم التلاعب بالنص لإقامة الحجة المرغوبة[1]. والحق أنه بدلًا من العداء للأدب، يعتبر الإسلام هو الديانة الوحيدة – فيما يعرف المرء – التي تلزم أتباعها ببذل جل جهدهم لتحصيل التمكن من اللغة والتفوق الأدبي وتفهم البلاغة.

على أن موقف جرونباوم يصبح أكثر عرضة «للقطع بما يتبع مما كتبه في مقالته. إذ هو يدعي أن الإسلام فرض على أتباعه «اللا قدرة» على الخلق الفني. «فالإسلام» – على حد تعبيره – «لا يعرف من الطقوس الدينية ما تعرفه المسيحية أو الهيلينية من نماذج؛ أي أن تنوع العبادات الإسلامية خلال العام «الشعائري» جد محدود في مجالاته الدرامية. فالشعائر المسيحية تعتمد أساسًا على الخيال، بينما الشعائر الإسلامية تلجأ فقط إلى العقل. الأولى تحوّل الأسرار الغامضة إلى دراما، بينما الأخيرة تخلو تمامًا من مثل هذه الأسرار. فليس في الإسلام عملية تخليص للبشر من الخطيئة الأصلية. فهذه الخطيئة، في نظر الإسلام، ليست أكثر من عدم الوفاء لعهد تم بين آدم وربه. إنها لم تفسد طبيعة الإنسان إلى الحد الذي تتطلب تضحية قدسية لاسترجاع تلك الطبيعة النقية. وفي رأي محمد، أن الإنسان لم يفسد ولكنه فقط ضل، وهو لا يحتاج، إلى مخلِّص، ولكن إلى إرشاد عن غوايته. ومن ثم فلا مكان في الإسلام لأسطورة الخطيئة والخلاص التي تمثل وجوهها المختلفة صور التاريخ الإنساني المفعم بالمآسي ومصير الإنسان الفرد المعدوم من الأمل بدون تخليص خارجي. أما في الإسلام، وكل ما فعله الله ويفعله هو منح الإنسان فرصة

(1) وهذا يعارض ما جاء به القرآن عندما حذر من الافتراء ﴿ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا ﴾ (القرآن الكريم: 10 / 17).

تخليص نفسه بنفسه؛ فهو لا يحبّ النوع الإنساني إلى درجة التألم في حالة فسادهم»[1].

هذا يعني في وضوح اعتماد العقيدة المسيحية كنموذج للدين، حين نتحدث عن الفن. فجرونباوم، فيما يبدو، يرى أنه لا يمكن أن يصدر الفن إلا عن شعائر موقوفة على الأساطير الغامضة، ومعبر عنها في إطار تمثيلي، لأن مثل هذا الإطار التمثيلي (Dramatic) الذي تقدمه المسيحية هو وحده الفن الديني الممكن. وحقًا، هكذا يؤكد جرونباوم، أن «المرء يستطيع أن يدرك بدون عناء أن عدم التجاذب الحواري سواء في تصرفات الله أو في مواقف الإنسان قد جرد المجتمع الإسلامي من أي دافع قوي تجاه الفن التمثيلي. وبينما وجد هذا الفن، على كل حال، نقطة ارتكاز في العقيدة المسيحية، فإنه لم يجد مثل هذه النقطة سواء في العقيدة الإسلامية أو في البناء الشعائري لها»[2].

نفس هذا الميل المفضوح للفن التمثيلي كما لو كان وحده الفن الممكن أو الجدير بالملاحظة، ونحو المسيحية كما لو كانت وحدها النموذج الذي يجب أن يحتذى في كل العقائد حيث يصدر عنها هذا الفن، وحيث تشجعه وتخدم كأساس له، هو ما دفع بجرونباوم إلى أن يرى الإسلام نمطًا يمنع الفن التمثيلي، وهكذا يرى في كتاباته أنه «لم يكن التحريم للفن – سواء أكان صحيحًا أو ملفقًا – هو الذي منع الفنون التصويرية في المساجد؛ ولكنه بالأحرى عدم وجود الدافع القوي لتقديم مثل هذه الفنون»[3]. وهو يشرح هذا بقوله: إن «محمدًا لم يكن موضوعًا لأي عبادة خاصة

(1) «الأيديولوجيا الإسلامية ونظرية الجمال العربية» ص 10 – 11.
(2) المرجع السابق ص 11.
(3) المرجع السابق.

أو مباشرة من جانب أتباعه، أو بعبارة أخرى فإنه لم يكن موقرًا بنفس الأسلوب الذي اتخذه القديسون المسيحيون نحو المسيح»[1].

5 - في الموسيقى: هـ. ج. فارمر (H. G. Farmer)

فارمر، بالرغم من ألفته الطويلة للنصوص الإسلامية الموسيقية، أو النصوص التي كتبت عن الموسيقى الإسلامية، يخطئ فيما يطلق عليه «معارضة الإسلام للفن الموسيقي ككل». وفي تقديره أن الموسيقى شيء طبيعي في الإنسان لا يمكن تحريمه أو منعه، ولهذا فهو يحكم على وجود الموسيقى ونموها وتطورها في الإسلام كحقيقة أخذت مكانها بالرغم من تحريم الإسلام لها. ويصرح في كتاباته أنه: «حينما ينظر المرء إلى كل الاضطهادات والعقوبات التي وجهت ضد الموسيقى لربما وجد من المدهش أنه قد أمكن لهذا الفن أن يتقدم تحت راية الإسلام. ولكن الحقيقة أنه رغم صرامة الفقهاء والمتكلمين فإن القانون الخاص بتحريم الموسيقى كان له احترامه في المواعظ أكثر منه في الملاحظة والتطبيق»[2]، على أن كل أنواع الموسيقى التي لم تكن «مباحة» فقط وإنما أوجبها الإسلام وأمر بها، مثل الأذان وترتيل القرآن[3]، لا تعتبر موسيقى طبقًا لما يراه فارمر وغيره من المستشرقين. وعنده أن الموسيقى تتألف من «ذلك النوع الموقوف على التأثيرات الوجدانية، النوع الذي يعطي للعرّاف والكاهن والساحر القديم تلك السلطة العجيبة على أفئدة الناس، أو الذي يقود إلى السكر والدعارة»[4] وما نشأ من هذا النوع سواء على

(1) المرجع السابق.
(2) جاء هذا التصريح في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر». نشر لوزاك وشركاؤهم، لندن 1629، ص 31.
(3) القرآن الكريم 23 : 25، 73 : 74.
(4) فارمر، المرجع السابق، ص : 35.

أيدي الصوفية أو غيرهم من المسلمين «في كل مكان بالرغم من الإسلام هو فقط الجدير باسم الموسيقى الإسلامية عند فارمر»[1].

ويجانب ما يترتب على هذا الرأي من تصوير غير مباح للإسلام كحضارة متناقضة مع نفسها، فإن الكاتب يفترض بلا أدنى دليل أن الموسيقى هي فقط ما يصور العواطف المختلفة للإنسان في تفاعله مع الطبيعة، وأنها تفعل ذلك بقوة توحي إلى مستمعيها بالمشاركة في هذه العواطف وذلك بتحريكها فيهم. وهذا التعريف الواضح من تحليل فارمر ربما ينطبق على الموسيقى الغربية. وخاصة تلك الموسيقى الرومانتيكية التي أعقبت الموسيقار باخ، مع أنه قد يعتبر تحقيرًا للموسيقى ذاتها في رأي عباقرة الموسيقى الغربية مثل موزار أو بيتهوفن، أو برامز أو فاجنر. على أن هذا التعريف لا ينطبق على الأذان أو ترتيل القرآن لأنهما – مثل كل الفنون الإسلامية – لا يرحبان بهذا الهدف (أي تصوير العواطف الإنسانية في تفاعلها مع الطبيعة). إن غايتهما النهائية مختلفة؛ وهذا الاختلاف ذاته هو الذي يؤكد إسلاميتهما ويرسي دعائمهما. فنحن لا يمكن أن نجحد أن ما يطلق عليه فارمر: الموسيقى «المتصلة بالسكر والخلاعة» يوجد حقيقة، وأن هذا النوع، بانتمائه إلى المسلمين، كان من الطبيعي أن يحوي مضمونًا رومانتيكيًا أو عاطفيًا في الإطار التعبيري للموسيقى الإسلامية الخالصة.. باختصار، إنه خليط.. على أن الخلط في القيم الجمالية غير مقبول، ولا يمكن أن يستثنى منه هذا النوع من الموسيقى. والاتهامات الموجهة إليه أنه مطرد النغم إلى حد الإملال، أو أنه جامد، أو أن التعبير العاطفي فيه ركيك لها جميعًا ما يبررها.. ولكن أن تعتبر الموسيقى الإسلامية الخالصة، والتي يتوحد فيها الشكل

(1) المرجع السابق ص 36.

والمضمون، والتي ظلت معبرة عن الذوق الموسيقي الإسلامي خلال العصور – أي الأذان وترتيل القرآن – أن تعتبر هذه غير جديرة باسم الموسيقى فهذا هو عين التحامل.

6 - في نظرية الفن : ريتشارد إتنجاوسن R. Ettinghausen

على نفس هذا المنوال الغربي، يبدأ إتنجاوسن تحليله لـ«خصائص الفن الإسلامي»[1] بادعاء أن العرب قبل الإسلام كانوا شعبًا لا مكان عنده للفن، فأولًا، وفي ظل الحياة القبلية، كل ما يحيط به المرء نفسه لا يتعدى الموضوعات والأشياء البسيطة، الخشنة، التي لا تقبل الكسر خلال حله وترحاله على ظهور الجمال»[2]، وثانيًا فإن ديانة العرب قبل

---

(1) جاء ذلك في مقالة بعنوان «خصائص الفن الإسلامي» المنشورة في كتاب حرره نبيه أمين فارس بعنوان «التراث العربي» نشر مطبعة جامعة برنستون 1944، ص 251-267.

(2) المرجع السابق ص 251. إن استعمال «الأدوات المنزلية البسيطة، والتي لا تتعرض للكسر» من جراء التنقل المتواصل مما تفرضه على العرب بيئتهم الصحراوية، لا يمنع من التمتع بالجمال – كما يدعي إتنجاوسن – إلا إذا كان الجمال كله محصورًا في الأدوات المنزلية. ويواصل إتنجاوسن كلامه فيقول: «إن جميع المواد الحياتية الجميلة في المجتمع العربي كانت مستوردات أجنبية» (المصدر السابق). وهذا مع إمكانية صحته فإنه غير ذي علاقة هنا ما لم تكن الحياة الفنية مقصورة علي الشئون المادية، وحتى مع ذلك فإنه لا بد للمرء أن يعطي أولئك الرعاة من البادية درجة من الذوق الجمالي لانتخابهم تلك الأشياء للاستيراد والتقدير. ويتابع إتنجاوسن كلامه فيقول: «إن الكلمات العربية» خياط ونجار وخزاف جاءت من اللغة الآرامية وواحدة من الكلمات للكتاب (مصحف) وكلمات مثل شباك وسوار وحداد.. من اللغة الإثيوبية» (المرجع السابق ص 252) وأنه من الواضح أن إتنجاوسن سيطر عليه افتراض مسبق غير صحيح أن الآرامية والإثيوبية لغتان مفصولتان عن اللغة العربية ولا علاقة لهما بها، بينما نجد أن العلاقة أصبحت من الأشياء المألوفة مع نمو دراسات اللغات السامية وأصبح من غير الممكن تمييز المؤثر منها في الأخرى.. هل التأثير جاء من الشرق أولًا أو من الغرب؟ وأن وصفًا عن علاقة العرب بالآراميين والساميين نجده في كتاب د. س مارجوليوث عنوانه «علاقات العرب ببني إسرائيل قبل الإسلام»، نشر المجمع البريطاني بلندن 1924 حيث يقول: إن الآثار التي تدل على أن الساميين انتقلوا إلى إثيوبيا هي واضحة وقد اكتشفت على شكل نقوش في الأرض السبأية، (ص 27) وأكثر =

الإسلام لم تتطلب نحت تماثيل جميلة لغرض العبادة، ومن ثم لم تقدم لهم أي احتمالات للإبداع الفني»[1].

ونلاحظ أن إتنجاوسن قد بدأ بفكرته السابقة عن الحياة الجمالية التي تقوم إما على الأشياء التي يقتنيها الناس في بيوتهم. وإما على التماثيل المنحوتة لغرض العبادة. وبخلو الحياة العربية من هاتين تصبح إمكانية الخلق الفني عندهم مستحيلة، حسب تصوره. أكثر من ذلك، ربما كنا بحاجة إلى أن نذكره بأنه نسي تمامًا أعظم الفنون على الإطلاق، والذي يعد بالتأكيد أعظم الفنون العربية، أعني الشعر، ونسي أيضًا التوءم الذي يصاحب الشعر دائمًا، وهو الموسيقى، ففي تحليله بدا التجاهل التام لهذين الفنين العظيمين.

= من هذا فإن إتنجاوسن يصف «العرب» بافتقارهم إلى فن التشخيص، والذي يظهر بشكل عرضي وتلميحي في الشعر القديم ومثال على ذلك: عندما يقارن الشاعر عمرو أرجل المرأة الجميلة بأعمدة المرمر أو صدرها بصناديق العاج، (مرجع إتنجاوسن السابق ذكره ص 252). ويبدو أن إتنجاوسن لا يقدر حساسية وإرهاف الساميين وسكان حوض المتوسط لبياض البشرة ونعومتها وإشراق الأجسام الصلبة وسيجد ما يساوي هذا في التوراة التي تقارن بين «الرجل» وعمود المرمر (أناشيد سليمان 5 : 12)، و«الرقبة وبرج العاج»، (نفس المصدر 7–4). وهذه كلها إنما هي مقارنات بسيطة وسطحية، وإنما تعطى لأغراض الجدل. ولا يدل هذا – كما أراد له صاحبه أن يدل – على أن الطبيعة البشرية التي تخيلته إنما تقتصر إلى المقدرة على فهم فن التشخيص وليكن الأمر على أي حال كان فإن ما يبدو غير معقول هو إصرار إتنجاوسن على محاكمة الوعي الجمالي الإسلامي بما لا يهتم به هذا الوعي، متناسيًا أن الوعي الديني اليهودي، بل السامي برمته، يشارك الإسلام في عدم اهتمامه بفنون التشخيص.

(1) «إن دين المجتمع العربي البداني لم يسهم بشيء من الأنشطة الفنية المتوقعة وإننا لا نكاد نجد أية قطعة منحوتة مما كان يستعمله العرب في عبادتهم، وهذا يصف الميراث الفني الذي وصل إلى النبي وليس هنالك في حياة محمد ما يحسن أو يلطف هذه الصورة» (المرجع السابق ص 253) فيا للتعصب الأحمق ضد دين الله!

وهكذا بعد أن أوحى الكاتب في نفس قارئه أن الإسلام لم يرث أي قيم جمالية من الحياة العربية، بدأ في عرض ما أعطاه الإسلام في هذا المجال. وهذا العطاء الإسلامي – فيما يرى الكاتب – قد تقرر في ظل مبادئ أربعة: «الخوف من اليوم الآخر» وكون محمد بشرًا و«الخضوع لله القادر على كل شيء» و«الأهمية الرئيسية للقرآن كتعبير عربي للكتاب السماوي»[1].

هو يَدّعي أن المبدأ الأول هو الذي أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة، وبالتالي بين الإسلام والفن[2]. وقد بنى إتنجاوسن على هذا الرأي أنه ما وجد الترف، حيثما وجد في التاريخ الإسلامي – إلا علي حساب الإسلام وتحديًا له. ولكن الكاتب هنا فيما يبدو لا يعكس سوى الصورة المسيحية التي تعلق دائمًا بذهنه وهي أن الاستمتاع بأي متعة من متع الحياة إنما هو مادة، وزيف، وخطيئة، وشر – عقدة الذنب التي صنعتها اللاهوتية ابتداءً من المسيح كما تصوره الأناجيل، إلى أوجستين، إلى لوثر وكالفن، – وهو بهذا ينسى أن الإسلام قد جاء على خلاف ذلك، إذ حينما يستمتع المسلم بهذا العالم المادي إنما يفعل ذلك بضمير مستريح طبقًا للتشريع الإلهي: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزْقِۚ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ ءَامَنُواْ فِي ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا . . .﴾[3] وحتى لو كان الإسلام معارضًا للترف فإنه لا يتبع بالضرورة أن يكون معارضًا للفن إلا إذا كان تعريفنا للفن قاصرًا على أنه لون من متع الحياة اليومية وأداة من أدوات اللهو والزينة.

---

(1) المرجع السابق ص 254.
(2) المرجع السابق ص 255.
(3) القرآن الكريم 7 – 32.

أما المبدأ الثاني، أي إلحاح الإسلام على بشرية النبي، فقد حطم «كل احتمال لتطوير أيقونات (صور وتماثيل قدسية) تصور محمدًا بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح في العالم الغربي»[1].

والمبدأ الثالث، أعني الخضوع لإله قادر على كل شيء، يتضمن – طبقًا لما يراه إتنجاوسن – التحريم المطلق لتمثيل الشخوص، ومن ثم الحط الكامل من شأن الفن التشخيصي[2]. إن استسلام المسلمين لهذا الاعتقاد هو «المسئول عن عدم الانفعال، بل قل عدم الحيوية، أو اللاطبيعية، التي تبدو في تصويرهم لكل ما هو حيّ»[3]، هو المسئول عن «الرتابة الصارمة في وضع الألوان غير الطبيعية أو غير المتجانسة بعضها إلى جانب بعض»[4] هو المسئول عن «عدم الرغبة الواضحة في خلق نموذج ولو واحد رئيسي تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات»[5]، هو المسئول عن «التخلص من هذا الشكل المغلق بجعل النموذج غير نهائي»[6]، هو المسئول عن «تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية»[7]، هو المسئول عن «الأشكال والوحدات الفنية التي تعرض في أسلوب تعسفي يمكن معه أن تُعكس أو تُغَيَّر أوضاعهُا[8]، هو المسئول (فوق هذا كله وبعد هذا كله) عن «عدم الترابط العضوي بين الوحدات الفنية».[9]. ومادام إتنجاوسن، قد اعتبر محاكاة الشخصية، والتطورية،

(1) مرجع نبيه أمين فارس ص 256.
(2) المرجع السابق ص 257.
(3) المرجع السابق ص 259.
(4) المرجع السابق.
(5) المرجع السابق ص 261.
(6) المرجع السابق.
(7) المرجع السابق.
(8) المرجع السابق ص 261 – 262.
(9) المرجع السابق ص 263.

والخصائص الواقعية والطبيعية، في الفن الغربي مُثُلًا مطلقة لكل الفنون، فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الإسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص أو أنه يناقضها.

وفي النهاية يصرح إتنجاوسن بأن المبدأ الرابع، وهو اعتبار القرآن العربي التعبير الصريح عن الكتاب السماوي، قد أنتج فنًّا إسلاميًا – الخط العربي – ازدهر لفترة طويلة.. والكاتب هنا لا ينسى أن يقارن هذا الفن المشروع في الإسلام بـ«الدوائر التصويرية في العهدين القديم والجديد، وخاصة تلك التي تتصل بحياة المسيح»[1]. علمًا بأنه لا يكاد يوجد أي أساس لمقارنة ذات معنى بينهما.

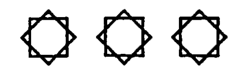
وفي الوقت ذاته يرى الكاتب أن المبدأ الإسلامي بعدم خلق القرآن لم يعد له معنى. فالقرآن الآن مطبوع في لغات غير عربية، وبدونها، أي العربية، وبهذا يبدو أن الحبل السُّرّي لهذا الفن – إذا جاز لنا هذا التعبير– قد انقطع»[2] وبتقديم الفنان المسلم للوحات الطبيعية وتعاطيه لفن الفوتوغرافيا، فإن «تحولًا ثوريًا وحتميًا قد أخذ مكانه»[3]، محولًا قلب الوجود الإسلامي والثقافة الإسلامية. هكذا يستنتج إتنجاوسن في غبطة، وفي رضا ظاهر عن التدهور الجديد الطارئ على الفن الإسلامي.

إن الاستنتاجات السابقة للدراسات الغربية حول أشكال الفن الإسلامي ليست مجرد آراء فردية معزولٌ بعضها عن بعض، وإنما تمثل في مجموعها حقيقة واحدة تشغل الجزء الأكبر من هذه الدراسات.

(1) المرجع السابق ص 264.
(2) المرجع السابق ص 266.
(3) المرجع السابق.

ففي مجال نظرية الفن الإسلامي، وفي فلسفته ومعناه، لم يقدم الغرب في هذه الدراسات سوى تلك الآراء الجدلية المغرضة التي لا تقوم على أساس من الحق. وهذا يتناقض بدرجة كبيرة مع الإنجازات التي حققتها تلك الدراسات ذاتها في مجالات تاريخ الفن الإسلامي والتعريف به، وتنظيمه، وتصنيف المعلومات الخاصة به. وبسبب هذا القصور فإن نظرية الفن الإسلامي، والقيم الجمالية الإسلامية لا تزال مجالاً يخلو من الدارسين، وإن أي بحث إيجابي يجب أن يبدأ منذ البداية من النظرية ذاتها، مادمنا قد أوضحنا مجالات سوء الفهم لها والخطأ في تصورها.

[وقبل البدء في إعطاء هذه النظرية تجدنا بحاجة إلى دراسة ممهدة عن طبيعة العمل الفني الديني، وخاصة في المسيحية واليهودية لما لهذه الدراسة من وثاقة ببحثنا الحالي].



التوحيد والفن (2)

د. إسماعيل الفاروقي(*)

في طبيعة العمل الفني الديني

إن السؤال الأساسي الجوهري في دراستنا هذه هو: ما طبيعة العمل الفني الديني؟ إذ من مثل هذا السؤال يجب أن تبدأ أي محاولة جادة هنا – وحين نصل إلى تحديد واضح وقاطع لما يجعل العمل الفني دينيًا نستطيع، إذن، أن ننتقل إلى مشكلتنا الرئيسية والمقصودة في هذه الدراسة، وهي تحديد ما يجعل العمل الفني الإسلامي إسلاميًا. لكننا حين نمعن النظر في المشكلة الرئيسية نجدها بدورها متفرعة عن سؤال أصلي هو: ما العمل الفني؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تحدد وتوضح طبيعة العمل الفني، مما يساعدنا على تكشُّف السمات والخصائص التي تحدد صفته الدينية أو غير الدينية، على أننا نرى معالجة هذه الأسئلة أولًا في الثقافات السابقة للإسلام: الإغريقية أو الرومانية، المسيحية، واليهودية تمهيدًا لدراسة موقفه في الفصل التالي.

– العدد الرابع والعشرون – 1980.

(*) أستاذ الإسلاميات وتاريخ الأديان بجامعة تمبل.. بالولايات المتحدة الأمريكية.

1 - الأساس التقليدي وطبيعة العمل الفني الديني:

ليس العمل الفني تقليدًا للطبيعة، لا، ولا هو تقريرًا أو إعادة إخراج لما أوجدته، فالفنان هو الإنسان الذي يستشف في الطبيعة ما تحاول الطبيعة – وإن فشلت ألف مرة ومرة – أن تبدعه... هو الذي يفهمها في لغتها غير الواضحة، ثم يصوغ شكلًا ثابتًا – وربما تصويرًا خياليًّا – لحنينها ورغباتها، وحتى لنزعاتها أو أطوارها الغريبة. ومن الواضح أن مضمون العمل الفني قد يكون جميلًا، أو قبيحًا، أو لا جميلًا ولا قبيحًا، معتمدًا في هذا كله على نوع الحنين ونوع الرغبة ونوع الميل في الطبيعة الذي أراد الفنان معالجته؛ فالإنتاج ذاته – أي العمل الفني – يصبح أصيلًا أو مزيفًا، عظيمًا أو عاديًّا، اعتمادًا على قدرة الفنان على تحريك المُشاهد إلى ما وراء الظاهرة الفنية ذاتها، إلى ما هو خارج الطبيعة وإن أمكن قراءته خلالها.

لكن ما الطبيعة؟ نحن نعني بالطبيعة هنا كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يعد موضوعًا للتجربة الإنسانية – باختصار، «كل الأبعاد الزمانية والمكانية»، أو «العالم»، ولهذا فإن كل شيء يمكن أن يعتبر موضوعًا للإبداع الفني، وكل شيء يمكن أن يكون متضمنًا لأفكار أولية أو جوهرية. لكن بعض هذه الأفكار تعتبر أكثر خصوبة كمصادر للوعي المسبق لدى الإنسان، كما تعتبر مهمة أكثر من أي شيء آخر – بالنسبة له. ولا نشك في أن المصطلح «إنسان»، ذاته، يعتبر مصدرًا لمثل هذه الأفكار الأولية، وأن ما نعرفه خلاله، كمحور للتعبير الفني، يعد من أهم هذه المصادر وأعظمها. إذ من المؤكد أن تصور الإنسان فنيًا يمكن أن يعكس أفكارًا لا نهائية، وخاصة تلك الأفكار الهامة التي هو قادر على تمثيلها. وأهمية الإنسان فوق هذا كله حتمية إلى الدرجة التي يمكن معها للمخلوقات

الأخرى أن تدرك قدرًا من الكرامة والأهمية، فقط حينما يصبح تمثيلها الفني مرتبطًا بتمثله هو. على أن هذا الارتباط إنما يتألف من المعاني الجمالية التي يدركها الإنسان خلال هذه المخلوقات، وحينئذ تصبح هذه المخلوقات ذاتها تعبيرات فنية غير مباشرة عن الإنسان.

إذا كان مضمون التمثيل الفني لشيء ما، كشجرة، أو حيوان، هو الفكرة الأولى – كما اشتقها الفنان من نوعية هذا الشيء أو الشجرة، أو الحيوان – وإذا كانت هذه الفكرة الأولى تستلزم مغزى خاصًا في علاقتها بالإنسان، فإن السؤال الرئيسي هو: ما الفكرة الأولى للإنسان؟ الفكرة الأولى للإنسان هي تركيب لا نهائي من المعاني، تعكس الأعمال الفنية الأصيلة، بعضًا – أو مجموعة – من معالمها. وكما أن هذا التركيب ذاته لا نهائي، فإن كل معنى من المعاني لا نهائي في أعماقه. ونتيجة لهذا فإن الفنان، مهما يسبر من أغوار الطبيعة البشرية، فإن تمثله للإنسان إنما يوحي ببعض الحقيقة الإنسانية، ولا يمكنه مطلقًا الإحاطة بها كلها، وبنفس الدرجة؛ فإن متلقي الفن المثقف، مهما كانت فراسته، إنما يكتشف في العمل معنى جديدًا ضمن المعنى أو المعاني اللانهائية التي يعبر عنها.

هذا التحليل السابق للعمل الفني ينطبق تمامًا على فنَّي التصوير والنحت، حيث الإنسان هو الموضوع المتمثل. ففي التصاوير الملونة وفي النحت حين يكون الموضوع الرئيسي هو الإيحاء ببعض خصائص «الطبيعة» البشرية، تصبح الفكرة الإنسانية، (أي الدعوة إلى جعل الإنسان معيارًا لكل شيء) صريحة ومباشرة. أمًّا في الفن المعماري أو في هندسة الحدائق والمياه؛ فإن الفكرة الإنسانية توجد بصورة غير مباشرة؛ إذ تستمد عناصرُ الطبيعة المكونة للعمارة أو الحديقة أو النافورة مغزاها الفني من كونها معبرة عن «طبيعة» إنسانية. وأما في حالة الشعر والأدب

بصفة عامة فإن الفرق الوحيد هو أن مجال التعبير لا يزال أبعد في كونه غير مباشر. فهنا تنتج كلمات الشاعر أو الأديب تصورًا عن الإنسان في خيال السامع (أو القارئ) وهذا بدوره يشكل الوسط الإيحائي لطبيعة الفكرة الإنسانية الأولى.. وفي حالة الموسيقى، كذلك، فإن البيئة الصوتية إنما قصدت لتعبر – عن طريق تتالي الألحان والأنغام والإيقاعات – عن «الطبيعة» الإنسانية، مباشرة، وبدون لجوء إلى تصورات الخيال على الإطلاق.

2 - في طبيعة العمل الفني الديني:

لا بد من التفريق بين الطبيعة الطابعة وهي التي تعطي للشيء هويته فتجعله ما هو عليه، والطبيعة المطبوعة، وهي واقع الشيء بعد أن طُبع. فالأولى أوّلية تعرف بالحدس، والثانية محسوسة تعرف بالتجربة. الأولى حركية لا تحصر ولا تقاس، والثانية ساكنة محصورة قابلة للقياس؛ لأنها في التاريخ.

لهذا نجد أن «طبيعة» الإنسان الطابعة، مثل طبيعة أي كائن آخر في الوجود، لا نهائية. وهذا البعد، أو لا نهائية الإنسان، هو الذي دفع بالفنانين الإغريق القدامى إلى أن يروا الحقيقة القدسية من خلال الإنسان، فمذهبهم الطبيعي أو الإنساني يقوم لا على أخذ «الطبيعة المطبوعة» كمعيار، ولكن على إدراك الطبيعة الطابعة واقتناصها في تمثل الفنان للإنسان. وهذا لا يعني حلول الحقيقة غير المدركة أو القدسية في الإنسان، ولكن –بالأحرى – اعتبار «طبيعة» الإنسان الساحرة المهولة اللانهائية كما لو كانت هي عينها تلك الحقيقة القدسية التي تفوق الإدراك. فمن لا يدرك في تمثال لأبوللو أو لأفروديت، لأنتيجونا أو لأوديب أكثر من مجرد «طبيعة

مطبوعة»[1] يصبح تقييمه له قاصرًا، مهما وصف تلك الطبيعة بالعمق والتنوع والجمال. ومن ناحية أخرى، فإنه لكي ندرك هذه الأعمال الفنية كما أدركها الإنسان الإغريقي نفسه، لا يكفي أن نقصر نظرتنا «للطبيعة الإنسانية»، التي تعبر عنها تلك الأعمال على أنها «بشرية» بل لا بد أن نعتبرها أساسية، ولا نهائية، ولا مدركة – أو باختصار، «قدسية». هنا يصبح العمل الفني – على الأقل بالنسبة للإغريقي – دينيًا، حيث تصبح التجربة الجمالية للتمثال الرخامي، أبوللو، هي نفس التجربة الدينية لمفهوم الألوهية.

3 - العمل الفني الديني في المسيحية:

نظرًا؛ لأن المسيحية تعتبر بلورة ساميّة لوعي ديني سام، فإنها كافحت ضد التجربة الجمالية الدينية الإغريقية. ولكن حينما تحول مركز القوة المسيحية إلى العالم الهيليني؛ فقدت المسيحية قدرتها على مواصلة الصراع، وأصبحت نفسها هيلينية الطابع. ومع ذلك، فقد احتفظت ببعض أصولها السامية، ومن ثم كان الفن البيزنطي مرآة انعكس عليها كلا الطابعين الفكريين. فلقد كان الفنان البيزنطي غير مهتم بالتعبير عن الطبيعة الطابعة اللانهائية في الإنسان. وهذا قدر مؤكد في فنه. فوعيه بالألوهية المنزهة منعه من الانزلاق في أدنى خلط بين الحقيقة القدسية وبين الطبيعة. وأصالته السامية بالرغم من تأثرها بالفكر الهيليني كانت قوية بالدرجة التي جعلته يقاوم النزعة الطبيعية في التراث الإغريقي. ولكنه لم يذهب أبعد من ذلك، إذ إن هذه الأصالة السامية أصبحت ضعيفة خاصة بعد الاعتقاد بالتثليث وبعد أن لبست المسيحية ثوبًا غُنُوصيًا

(1) تأتي عبارة «الطبيعة المطبوعة» في هذا البحث ترجمة للمصطلح اللاتيني natura naturata كما تأتي عبارة «الطبيعة الطابعة» ترجمة للمصطلح natura naturans.

هيلّينيًا في مؤتمر نيقيا، ومن ثم فإن الفنان في بحثه عن الحقيقة المنزهة لم يقف عند حد معين.

إن أهم عمل فني أنتجه الفنان البيزنطي هو الأيقونة (صورة القديس)؛ وفيها يتمثل الإنسان والطبيعة معًا بطريقة تم له فيها إنجاز كل الوظائف الممكنة للعمل الفني الديني. وهذه الأيقونة تختلف عن العمل الفني الديني الإغريقي من وجوه ثلاثة:

فأولًا: إن تَمثُّل الطبيعة فيها لا يبدو طبيعيًا (naturalistic) ، بل على العكس تمامًا. فلقد كانت الطريقة السامية في التعبير، وهي اتباع أنماط تعبيرية تخالف الأنماط الطبيعية (التأسلب أو stylization)، معروفة لدى الفنان البيزنطي، بل وقد استخدمها بالفعل معارضًا وجهة النظر الإغريقية. وكأنه باستخدامه لهذه «النمطية التعبيرية» في أعماله إنما قصد إلى تنبيه مشاهدي فنه إلى أن «الطبيعي» لا يعني ولا يساوي «الحقيقة المنزهة» من حيث يكون الطبيعي مشاهدًا بالحس.

وثانيًا: ما دامت الحاجة إلى تعبير إيجابي عن الحقيقة المنزهة لا تزال تبدو ملحة بالنسبة للفنان البيزنطي، ومع ذلك لم تجد مثل هذا التعبير، فقد لجأ إلى مضمون العمل الفني، واستخدمه لهذا الغرض. وهكذا أصبح تصويره للإنسان وللطبيعة خاضعًا لإطار عام هو أن النتاج الفني أصبح لوحات تروي قصة حياة المسيح والأمثال التي تنسب إليه وتُروى عنه.. وأصبحت القيمة الجمالية، أو الإبداع الحسي عرضًا، كما أصبح العمل الفني هو القصة التي يوضحها في شكل تصويري.

وثالثًا: بدا الفنان البيزنطي، برغم هذا كله، وبسبب حنينه الجارف نحو الحقيقة النهائية، مدفوعًا إلى التعبير عنها في أي شكل؛ ومن ثم،

كان الرمز (الصليب، الحمل، الراعي، السمك، إلخ)، والنص (اقتباسات من الكتابات المقدسة)، هما ملجؤه الأخير، وكأنه أراد بهذا أن يوحي لمشاهدي فنه، أيًا من كانوا، أن نتاجه الفني إنما يتحدث «عن» الحقيقة المنزهة، التي هي الله.

وبينما رأى الوثني الإغريقي الإله في الفكرة الأولى الثابتة عن الإنسان والطبيعة، فإن المسيحي الهيليني رآه مباشرة، في صورة مُؤَسلبة - كاريكاتيرية - للإنسان، وغير مباشرة، خلال لوحات روائية عن الإيمان، تلك اللوحات التي استخدم فيها الفنان البيزنطي الرموز والنصوص الدينية، ليوحي للمشاهد - بطريقة منطقية كلامية - عن الفكرة الأولى في تلك اللوحة أو ذاك. لقد كان الفن الإغريقي في مجموعه حسيًّا؛ أي أنه يؤثر مباشرة في الحواس.... وكان الفن البيزنطي حِسّيًا في جزء منه، ومنطقيًّا في جزئه الآخر. فالجانب الحِسّي منه؛ أي تصوير الإنسان والأشياء الطبيعية، لم يعبر عن «فكرة أولى» مطلقًا، مادام الفنان لجأ إلى تعبيرات نمطية مؤسلبة تخالف الطبيعة. ومن ناحية أخرى أصبحت الرموز واللوحات الروائية موضوعات إدراك منطقي تحتاج في معرفتها إلى معلومات خبرية سابقة، وطبيعي أن هذه الموضوعات ليست فنًا؛ لأنها ليست جمالية بمعنى أنها تمازج الحس.

ولهذا فإن الفن الديني المسيحي في بيزنطة قد تنازل عن النصف الأهم من وظيفته للفهم المنطقي. ومن هنا فقد وجدت في هذا الفن البذور الأولى للنظريتين الآتيتين:

1 - إن العمل الفني يكون مسيحيًا حينما يتحد فيه الرمز، أو النص المقتبس، أو الحدث المصور، مع العقيدة المسيحية.

2 – إن العمل الفني يكون مسيحيًا حينما يرتبط استعماله بشيءٍ، كالعشاء الرباني، أو الشعائر الدينية، أو حتى مجرد الزخرفة للكنيسة، يُلحِقُه بالعقيدة المسيحية.

وكلتا النظريتين في الواقع تؤكدان أن مسيحية العمل الفني أمر خارج عن مضمونه الجمالي، وأن هذه المسيحية تصور يدركه الفهم، لا موضوع يدرك بالوعي الجمالي الحسي المباشر.

فالنظرية الأولى تميل إلى تخفيض دور القيمة الجمالية في العمل الفني حتى يصبح الفن مجرد تمثيل منطقي في متناول كل يد.. لأن الجانب المنطقي هو الأهم وهو لا يتأثر بالجانب الجمالي، ويعتبر كافيًا في حد ذاته. وأكثر الفنون المنظورة في الهند تقوم على هذه النظرية. لأن الهندوكيين يؤكدون أن الحقيقة المنزهة لا يمكن الاتصال بها إلا بالطريقة المنطقية. وهذا الاتصال المنطقي يمكن ارتباطه بأي شيء طبيعي أو صناعي. وحتى أتفه لعبة أو دمية أخرجت في صورة كالي أو كريشنا أو لاكشمي تعتبر عملًا فنيًا دينيًا يتمتع بقيمته الكاملة كحقيقة منزهة بمجرد إطلاق اسم الإله عليها.

أما النظرية الثانية، وهي النظرية التي ترى مسيحية العمل الفني في الوظيفة التي يستخدم فيها، هي تقود إلى أمر باطل وهو أن أي عمل فني يصبح مسيحيًا بمجرد دخوله مبنى الكنيسة، لقد كانت أعظم الأعمال الفنية التي أنتجها عصر النهضة الأوروبية هي تلك الأعمال التي رفضت، شعوريًا، اللاطبيعية التي يتسم بها الفن البيزنطي، ففي الإدراك الشعوري، كما في كل مجالات الفكر الأخرى، اكتشف رجال النهضة أن الطبيعة المطبوعة أو المخلوقة هي المصدر الرئيسي للكشف عن الطبيعة الإنسانية الطابعة، وهي الله؛ تعالى عما يصفون.

ولهذا فإن نظرتهم لهذا المصدر قد بلغت من العمق والشمول ما بلغه سلفهم الإغريق، فروائع مايكل أنجلو (Michelangelo) ورافائيل (Raphael) تعتبر من الناحية الجمالية وثنية إغريقية بالرغم مما قد يقال لنقض هذا الرأي.. إنها مسيحية من الناحية المنطقية فقط، حيث يتضح الطابع المسيحي بواسطة اقتباسات دينية مفروضة على العمل فرضًا أو بواسطة الحكاية الدينية التي يعبر عنها هذا العمل. لقد أدرك المفكرون المسيحيون في الفترة المعاصرة، ولأول مرة، مشكلة تحديد أين تكمن مسيحية ما يسمى بالعمل الفني المسيحي. ومع مواصلة الكنيسة الكاثوليكية موقفها كما كان في العصر الوسيط والافتقار إلى أعمال في روعة أعمال رافائيل، ومايكل أنجلو، بالإضافة إلى ظهور فن الطباعة أخذت الكنيسة تميل أكثر فأكثر تجاه الموقف الهندوكي. أما البروتستانتية فقد فصلت تمامًا بين الدين والفن. لكن الجيل المعاصر قد بدأ ينظر إلى هذا الفصل كمشكلة. وعمالقة هذا المجال ومنهم ستانلي هوبر (Stanley Hopper) ناثان سكوت (Nathan Scott)، وآمو ويلر، (Amos Wiler) ، وكلينث بروكس (Cleanth Brooks)، وكذلك قسم الشعائر والفنون بالمجلس الكنائسي العالمي وكل الوكالات التي شكلها للمسرح والموسيقى والفنون والآداب، كل هؤلاء جميعًا مازالوا يبحثون عبثًا عن خصائص أو معايير مسيحية يمكنهم استخدامها لتقييم الفنون، غير أن كل ما أمكن التوصل إليه في هذا السبيل هو ما جاء في دراسة بعنوان «الدين وموقف الفنان»، ألا وهو التنصل من السؤال وطرحه على مجال علم الاجتماع. ولكن ليكن موقف الفنان ما يكون، إن السؤال: «ما الذي يحدد الخصائص المسيحية في العمل الفني نفسه، لا في الفنان؟» قد تحوَّل الآن عن مجراه الطبيعي مهما يكن لتحليل حياة الفنان من الأهمية في التبصير بالإجابة المطلوبة،

ومن ناحية أخرى، فإن كل ما أمكن التوصل إليه في دراسة أخرى بعنوان «الدين ووسائل الفنان» يعتبر إغريقيًا ووثنيًا، بمعنى أن كل وسائل الفن المسيحي هي في الطبيعة وعن الطبيعة ومن الطبيعة. وحتى حين يصبح الفن التجريدي في العالم المسيحي هو مجال المناقشة، فإن التجريدية هذه لا ينظر إليها على أنها تجرد عن الطبيعة وإنما على أنها لون جديد في التعبير عن الطبيعة، بالرغم مما يميزها من شكلية مجردة. فشكليتها هذه ليست أكثر من أداة للتعبير عن الطبيعة الطابعة، أو الطبيعة المطبوعة في الإنسان، ويجب فهمها على أنها إيحاء بالحالة الشعورية عند الفنان. ومن هنا فهي بالدرجة الأولى طبيعية ومحقِّقة لفكرة الإنسانية بالرغم من كونها تجريدية من حيث الشكل.

وفي النهاية فإن كل ما أمكن التوصل إليه في دراسة ثالثة بعنوان «الدين ومعتقدات الفنان» إما أنه يرجع في أصله إلى علم الاجتماع كما في الحالة الأولى؛ أي «الدين وموقف الفنان»، وإما – وهذا هو الأكثر شيوعًا – إلى أسس لاهوتية ومنطقية لا إلى أسس جمالية، سواء أكانت هذه المعتقدات قد خطرت ببال الفنان على الطريقة البيزنطية أو على الطريقة الهندوكية.

لا تزال أمامنا وجهتا نظر لا بد من مناقشتهما في هذا المجال: الأولى، تلك التي ترى مسيحية العمل الفني في تعبيره عن الصراع بين الطبيعة والتاريخ، وهذه هي وجهة النظر السائدة عند البروتستانتيين. والثانية، وهي السائدة لدى الكاثوليك، ترى مسيحية العمل الفني في تعبيره عن التجاذب بين الطبيعة والرحمة الإلهية؛ فالوجهة الأولى – في أحسن حالاتها – ليست مسيحية؛ لأن الطبيعة والتاريخ، معًا وفي جوهرهما، غير قادرين على إدراك «المطلق»، هذا الإدراك في المسيحية محدد بإدراك

«ملكوت الله» (the Kingdom of God) الذي هو خارج الطبيعة والتاريخ. وحينما يقال إن «ملكوت الله» هذا «هنا» أو «فيك»، فإن هذا يعني فناء التاريخ وكذلك الطبيعة فناءً صوفيًا في الشخصية الإنسانية كذات، لا كعضو في مجتمع يتحرك في إطار الزمان والمكان. وحتى لو قبلنا هذا الرأي – على استحالته البعيدة – أي الصراع بين التاريخ والطبيعة كطابع مسيحي، فإنه سيظل إغريقيًا، من حيث إنه يتضمن وجوهًا من طبيعية ديناميكية لا نهائية تناضل من أجل إدراك ذاتها في الطبيعة. أما الوجهة الثانية، وهي التي ترى مسيحية العمل الفني في الصراع بين الطبيعة والرحمة الإلهية، فإنها تبدو أكثر اتصالًا بالطابع الإغريقي. فهي تهدف إلى تمثيل ما هو «قدسي» أو «منزه» في موضوعات، أي في الطبيعة المطبوعة للكائنات أو الأشياء، كما في كسرة الخبز والخمر وماء التعميد أو في كل المواد التي تصبح قرابين تتحول إلى لحم ودم المسيح. ومن ثم كانت حجة مالكولم روس (Malcolm Ross) أن اللاهوت البروتستانتي برفضه مبدأ تحول القرابين إلى لحم ودم المسيح، قد رفض إمكانية «الوجود الحقيقي» للإله في الطبيعة، وفصل عنه العالم المحدث الذي أصبح بهذا الفصل مجردًا من أي معنى من معاني القداسة. ومن ثم، أيضًا، تتحكم العقائدية في المادة كما نرى في أعمال جراهام جرين (Graham Greene) وموريال (Mauriac) حيث ينطبق الفهم الكاثوليكي للرحمة الإلهية على الحقائق اليومية.

وخلاصة القول:

أولًا: نحن نوافق آمو ويلر حين يقرر في وضوح أنه «لا يوجد، حقيقة ما يطلق عليه القيم الجمالية المسيحية»، وأننا «ربما يمكننا فقط أن نتحدث عن الخصائص والمعايير النقدية المسيحية، بمعنى أننا نستخدم

الرؤى والمعايير التي تؤخذ مباشرة من الكتاب المقدس ومن اللاهوت المسيحي».

وثانيًا: قد توجد معايير جمالية مسيحية، ولكن فقط بمعنى أن الفنان المسيحي، كفنان غربي، سواء آمن بالمسيحية في أعماقه أو لم يؤمن، يركن بصفة عامة إلى القيم الجمالية الهيلينية التي تحاول جاهدة - خلال طبيعية الإنسان، وبما تقدمه لها العلاقات المنطقية من عون، حتى فيما يتصل بجوهر الطبيعة - أن تدرك الحقيقة المنزهة، ولكن في مثل هذه الحالة تكون «مسيحية» العمل الفني قد تحولت إلى «إغريقية».

4 - العمل الفني الديني في اليهودية:

بعد عملية تمازج حضاري ملحوظ بالفينيقيين والكنعانيين، طرد العبرانيون إلى بابل. وهناك تعلموا من جديد المعنى السامي الأصيل للحقيقة الإلهية، ذلك المعنى الذي تفجَّر بقوة وأعيدت بلورته على يد عبقري مثل إشعيا الثاني.

فالإله المنزه هنا هو وحده الذي يستوي على عرش الحقيقة وهو كائن مغاير تمامًا للطبيعة. ومع تأثر إيمانهم بحضارة المنفى، وحوادث المرحلتين الهيلينية والرومانية تصلب موقفهم وتجمد حول نقطتين: **الأولى**: هي الفصل الكامل بين الله والطبيعة فصلًا مطلقًا، ونهائيًّا، وأساسيًّا، لا لبس فيه على الإطلاق. **والثانية**: أنه لا يوجد شيء في الطبيعة يمكن أن يكون أداة مناسبة تحمل الحقيقة القدسية أو تعبر عنها، حتى ولو كان هذا الشيء هو الطبيعة الطابعة ذاتها، وهذا الموقف يعتبر شائعًا بالنسبة للعبرانيين وكذلك بالنسبة لكثير من جيرانهم الساميين.

وقد ظهر الموقف ذاته جليًا في استخدام شعوب الشرق الأوسط للطريقة القديمة المتبعة في ما بين النهرين (العراق)، وهي التأسلب، أي استخدام الأنماط التعبيرية التي تتجاهل طبيعة الطبيعة وتقصيها عن طبيعتها. تلك الأنماط المؤَسْلِبَة (stylistic) والتي تبدو في جوهرها كمحاولة لإعادة إخراج الطبيعة، كانت تطارَد بعنف من جانب المعتقدات والفنون الإغريقية التي أصبحت قوة قاهرة في المنطقة منذ انتصار الإسكندر الأكبر في القرن العاشر قبل الهجرة. ومن ثم فقد تبنى الساميون في فنونهم أشكالًا طبيعية، كالإنسان والحيوان والنبات والأشجار والكروم والأعشاب، ولكنهم أخضعوها لنمطهم المُؤَسْلِب بحيث لم تعد تُخلط بصورها الطبيعية. فعلى يد الفنان السامي صارت تلك الأشكال مجرد أدوات زخرفية في الفن، ولم تعد معبرة عن طبيعتها.

وباستثناء الأمثلة – وهي نادرة على كل حال – المتفرقة من هذا النوع من الفن الذي لا تظهر فيه الطبيعة إلا بطريقة مخالفة، لم ينتج اليهود أي نوع من الفنون المرئية على الإطلاق.. ولأن يخلو تاريخهم الطويل من مثل هذا النتاج، فإن ذلك لا يعني غباءهم الفني، أو أنهم لا يستشعرون الجمال، أو أن حاجتهم إلى القيم الجمالية لم تكن ملحة؛ إذ إن هذه الحاجة إلى القيم الجمالية والشعور بها ليست حكرًا على طائفة معينة من البشر، بل على العكس فشعورهم الديني، رغبة منهم في حماية أنفسهم من أي انحراف وثني، شيَّد أعظم مقاومة ممكنة ضد تمثل الحقيقة الإلهية في أي شكل من أشكال الطبيعة، ومن هنا كان تاريخهم الفني قَفْرًا – نعم! ومن الحق أن نقول، إنه كان بهذه الصفة ليمكنهم تذوق الحقيقة المنزهة وليدركوا جمال الإله المنزه. فلقد كان التفكير في هذا الإله، بالنسبة لهم يفرض عليهم أن يجردوا أحاسيسهم عن كل ما هو

طبيعي أو منتمٍ إلى الطبيعة. وهذه هي الحقيقة التي لم ترثها المسيحية في تصورها لشخصية المسيح السامية. فهي في الحقيقة لم تفهم هذه السمة، مادام الذي انتصر هو المسيحية التجسيدية التي تخلط بين ما هو طبيعي وما هو حقيقة قدسية. وهذا هو السر في أن اليهود لم يكن لديهم فن مرئي، وربما بدوا فخورين بهذه الحقيقة.

الذيول

من طريف ما يذكر في هذا المجال قصة نقلها إلينا الأستاذ فرانلكين ليتل حيث قال: «زار أعضاء الكنيسة المشيخية بلاد الشرق الأوسط وعادوا بسجادة شرقية أنيقة ليقدموها هدية إلى كنيستهم. وكم أعجب القائمون على الكنيسة بجمال تصميم السجادة وألوانها الزاهية وزخرفتها فقرروا أن يصمدوها على مذبح الكنيسة على مرأى جميع الزوار والمصلين. وكل من زار الكنيسة أبدى إعجابه بجمالها. وفي سنة من السنين إذا بالسيدة إديل حداد العربية الزائرة لمدينة آن أريور بمشيجان، والتي تنتمي إلى الكنيسة ذاتها تدخل الكنيسة بقصد الزيارة. وما إن وقعت عيناها على المذبح رأت السجادة وقرأت الخط العربي المطرز عليها «لا إله إلا الله محمد رسول الله» فاضطربت أيما اضطراب وأسرعت تخبر مضيفها بواقع السجادة مما أثار الحيرة والدهشة في نفوسهم فأزيلت السجادة من مكانها. وكم زين الأساقفة كنائسهم وأزياءهم بالخطوط العربية المطرزة معلنة آيات الله الكريمة وأحاديث رسوله ﷺ لمن قدر على قراءتها. فاللباس الرسمي للمسئولين في الكنيسة كانوا يلبسونه لأداء الوظائف الكهنوتية وإذا مات أحدهم كُفِّن في تلك الثياب التي كانت قد عُملت بأيدٍ عربية موشاة بآيات قرآنية. انظر البحث في تأثير الفن الإسلامي في الفن الغربي في القرون الوسطى كتاب «التراث الإسلامي» لتوماس آرنولد وأ.

غِيّوم الأبواب التالية 1–2–4–5–6–7–12 وكتاب «التأثير الشرقي في الفن الغربي» لرفيق أ. جيرازبهاي، بيت آسيا للنشر، نيويورك 1965.

انظر «الإلهيات والأدب الجديد» لآموس. ن وايلدر، نشر مطبعة جامعة هارفارد – كمبردج سنة 1958.

انظر ستانلي ر. هوبر «المسائل الروحية في الأدب العصري» مطبعة هاربر، نيويورك سنة 1952.

انظر ناثان أ. سكوت «مقدمة للشعر المسيحي» في مجلة الدين جزء 35 رقم 4 أكتوبر سنة 1955م ص 191 – 206.

ص. 191 – 206 . انظر ذيل رقم 53 أعلاه.

انظر كلينث بروكس «الإله المخفي» دراسات في هيمنجواي، بيتس، فولكز إيليوت، وارن، مطبعة جامعة بيل ببنيوهافن سنة 1963.

هذا وما يأتي من عناوين الأجزاء الثلاثة من المصدر المذكور سابقًا لستانلي ر. هوبر تحت رقم 53.

انظر كلينث بروكس، الكتاب المذكور سابقًا (ص 131) حيث ذكر في الخاتمة «إن جميع أولئك الكتّاب (هيمنجواي، فولكنر، بيتس، إيليوت، وارن) يحاولون بطرق متعددة أن يعملوا تركيبًا منسقًا للتاريخ والطبيعة. وبالنسبة لهم فإن الإنسان مجبول على التسلُّط على الطبيعة؛ ولكنه كجزء منها، معادٍ لها لا محالة. فأنّى له أن يأمل في إقامة علاقة ودية مع الطبيعة من جديد.

ومن جهة أخرى مع أن الإنسان يجبِ أن يناضل مع الطبيعة وأحيانًا ضدها فإنه يجدر به ألا يطمع في التسلُّط عليها. بل يجب عليه أن يتعلم

كيف يخشاها ويحترمها أولًا ثم ينتهي إلى محبتها. ومن أصحاب الفنون الجميلة المسيحيون الملتزمون من يشيرون بالضرورة في أعمالهم إلى مصاعب شتى في الاعتقاد. وقد استنتج كلينث بروكس الطريقة التي يعي بها الكتّاب الخمسة توتر التاريخ والطبيعة هذا، وكيف عكسوا ذلك في كتاباتهم. وقد أثنى على الشاعر بيتس لتفهمه ضرورة استمرارية مستوى للمسيحية ينطلق من مفهوم القرن العشرين حيث أصبح التاريخ مهمًّا من الناحية اللاهوتية. لكنه، مع الأسف، لا يعي المسافة الشاسعة التي تفصل بين «أثينا» و«القدس»؛ أي بين المسيحية والعقلية العبرية السامية التي انحدرت منها.

الصياغة ل «جون. ي. سميث» في مقالته «الشعر والدين واللاهوت» في مجلة «ما بعد الطبيعة» عدد 9 و2 كانون أول سنة 1955 ص 263 – 264 مقتبسة من كتاب «آمو ويلر» السابق الذكر ص 87.

61 – انظر «كلينث بروكس» في كتابه السابق ص 85.

التوحيد والفن (3)
نظرية الفن الإسلامي(*)

د. إسماعيل الفاروقي(**)

1 - الأساس الروحي:

حين ظهر الإسلام في منطقة الشرق الأوسط في القرن الأول للهجرة، كإعادة بلورة لذلك الوعي السامي، واجه كل تلك الأوضاع الفنية. ومن الواضح أن الفن الإسلامي بدا مترددًا وغير حاسم في بداية أمره، إذ نرى أمثلة عديدة لما تَمَثّلَه هذا الفن من الطبيعة كالأشجار والأزهار وأعناق الكروم التي لا تزال قائمة في قبة الصخرة بالقدس – تم بناؤها قبل انتهاء القرن الأول للهجرة بقليل – وفي المسجد الأموي بدمشق، وفي عدد من القصور الأموية كالمفجر والمشتى وغيرهما. وهذه تعطي دليلًا واضحًا على عدم وضوح الرؤية الدينية في الفن الإسلامي المرئي في أخريات القرن الأول وبداية القرن الثاني، بالإضافة إلى أنه يحتوي على بعض العناصر التشخيصية على الطريقة البيزنطية.. على أن هذا النتاج يعد أروع ما وصل إليه الفن في منطقة الشرق الأوسط كمنطقة سامية تسودها الحضارة الهلينية. والأسلوب الفني الذي تبناه الفنان يؤكد هذه الحقيقة، على الرغم من أنه ينتمي إلى الجيل الأول أو الثاني ممن دخلوا في

(*) العدد 25 – 1981 .

(**) أستاذ الإسلاميات وتاريخ الأديان بجامعة تمبل.. بالولايات المتحدة الأمريكية.

الإسلام. بل ليس من المستبعد أنه نفسه كان مسيحيًا دخل في الإسلام.. وهكذا صدر في نتاجه عن الأسلوب والنمط المألوف لديه، وهو إخراج الموضوعات الطبيعية في صورة غير طبيعية – مؤسلبة – حين أدمج هذا النتاج في الأبنية الجديدة التي أمر المسلمون بتشييدها، ورأى من رأى من صانعيها – حسب اجتهاده – إمكانية هذا التعبير خلال النباتات والأزهار، لا الأشخاص أو الحيوانات. وهذه الحقيقة التاريخية يستشهد بها دائمًا على أن الفن الأموي فن بيزنطي في مجموعه – مع ما في هذا الرأي من مبالغة ومجانبة للصواب[1]؛ لأن الفسيفساء التي هي مجال البحث هنا إنما تعد ثانوية في نسق زخرفي متكامل، وجزءًا من أشكال معمارية كاملة تطبعها التعبيرية الإسلامية بطابع بيّن لا يخطئ، يشير بوضوح إلى حيث كان يتجه الفن الإسلامي. بل أكثر من ذلك فإن هذه العمائر ذاتها، بالإضافة إلى ما تقدم، تتضمن من الأعمال الفنية ما يمثل الذروة التي أدركها الإسلام في الفنون المرئية.

إن من الخصائص الأصيلة في الوعي السامي، والتي رأى فيها الإسلام أول حقيقة يجدر التأكيد عليها، هي رفض ما ليس بحقيقة. فـ«لا إله إلا الله» إنما تعني وجود حقيقتين فقط، لا ثالثة لهما: حقيقة منزهة هي عالم الخالق، وحقيقة طبيعية هي عالم المخلوق.. فالأولى تعني «الله» لا غيره حيث إن هذا المستوى من الوجود لا يحوي إلا عضوًا واحدًا، وواحدًا فقط. وكل ما عدا ذلك الواحد إنما يقع في مستوى آخر من الوجود – مختلف تمامًا عن المستوى الأول – وهذا هو مستوى الطبيعة. ذلك الواحد موجود بذاته، مطلق، روحي، لانهائي، له الجلال والإكرام.. هو الأول والآخر.... هو مصدر الحق كل الحق، والخير والجمال. وهو منزّه بكل

(1) يدعي هذا الادعاء أوليج جرابار.

ما يحويه التنزيه من معان ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾[1] حيث لا يحده زمان أو مكان. وحين يصف القرآن الكريم وجوده هذا، أو يعدد صفاته وأسماءه الحسنى، فإن المسلم يعي ويفهم بعقله كل ما يقال.. ووعيه هنا وعي مباشر، أي أنه لا يحتاج إلى خيال يقدم له تصورات تستحضر هذا الوعي.. فهو باختصار يرى هذا الوجود كما رآه الأشعري: «بلا كيف» وهذا التوحيد، أو الاعتقاد بالوحدانية، يستبعد أي اعتقاد بالحلول أو الخلط، أو السريان، أو التجسد، أو الانبعاث أو الاستغراق، أو الاتصال الجوهري بين ما هو قدسي وما ليس بقدسي، أو بين الخالق والمخلوق.[2] هو يستبعد تمامًا أن الذات الإلهية يمكن أن تُوحَى أو تمثَل؛ لأن مثل هذا يتضمن دخولها في إطار الزمان والمكان مما يخل بحقيقة التنزيه. هذان إذن مستويان لا يمكن التقاؤهما أبدًا.. ومن ثم كانت اليهودية محقة كل الحق في حكمها بأنه لا شيء (لاشيء على الإطلاق في الطبيعة، سواء كانت طابعة أو مطبوعة، وبالتأكيد لا إنسان) يمكن بأي حال أن يؤلف بين هذين المستويين من الحقيقة حتى يمكن اعتبار إيحائه إيحاءً بالذات الإلهية نفسها.

هل نعتبر إذن أن أي اتصال بين هذين المستويين مستحيل؟

لا. فالاتصال قائم، ولكن هذا الاتصال يجب أن يكون بطبيعته مما لا يمس قداسة الذات الإلهية أو التنزيه. إنه يمكن أن يتم فقط في الذهن

(1) القرآن الكريم: 42 : 11.

(2) إن كل مسلم يدرك معنى وحدانية الله وتنزهه المطلق. وتوجد آيات كثيرة في هذا الموضوع في كتاب «تفصيل آيات القرآن الكريم» لجول لايوم، ترجمة محمد فؤاد عبدالباقي، عيسى البابي الحلبي – القاهرة سنة 1374، باب «التوحيد»، ص 128 – 180. وكذلك في كتاب «الأديان الكبرى في آسيا» ل و. شان وآخرين، مطبعة مكملان – نيويورك سنة 1969 ص 338 – 345 موجز من آيات القرآن الكريم والأدب الإسلامي وضعه المؤلف في هذا الموضوع.

الإنساني. وحتى في مثل هذه الحالة، فإنه لا يكون اتصالًا بالذات الإلهية، ولكنه بالأحرى اتصال بمشيئة هذه الذات. فسواء في ذهن النبي أو في ذهن أي إنسان آخر، يتم هذا الاتصال بإرادة الله ككلمات، كتصورات وأفكار عبرت عنها الكلمات، يمكن أن يتعقلها ويفهمها العقل الإنساني. ولكن مثل هذه المعرفة مما لا يدرك بالحواس، وإنما تتم خلال الوعي بالبداهة. إن الإسلام يؤكد في هذا الصدد أن من الثابت دائمًا في ذهن المسلم أن الكلمات والتصورات والأفكار التي يعبر بها عن هذه الذات الإلهية يجب أن تؤخذ دائمًا «بلا كيف»، مباشرة وبدون اعتماد على ركائز تخيلية، وذلك حتى لا يُساء فهم تلك الذات. وحتى في حالة القرآن، فإن ما يحيط به المسلم خلال كلماته ليس الله.. وإنما إرادة الله للخلق. فكلمات القرآن ليست رموزًا معبرة عن الذات الإلهية، وإنما هي «كلماته القدسية»، «بلا كيف». فمن التجديف في الله إذن الادعاء بأن شيئًا ما في الطبيعة، وخاصة في الإنسان، يمكن أن يؤخذ على أنه رمز للذات المقدسة، أو أداة لها، أو إيحاء بها أو تعبير عنها، أو تجسيد لها، أو فيض، أو اشتقاق منها. فلا شيء مما يدرك بالحس أو بالوعي المحسوس يرقى – أو يمكن أن يرقى – إلى مستوى تلك الذات. ومن ثم فقد أقصى الإسلام تمامًا أي تعبير فني تشخيصي وهكذا أعاد المبدأ السامي مؤكدًا من جديد أنه المبدأ الأسمى.

2 - العطاء الإسلامي في الجماليات:

يكفينا هذا من الجانب السلبي.. فلو أن الشعور الإسلامي توقف عند هذا الحد لأصبح تاريخ الإسلام – مثلما كان تاريخ اليهودية – خاليًا من الفنون. ولكنه ذهب إلى مدى أرحب. إذ من الواضح أن عدم وجود شيء في الطبيعة يصلح أن يكون أداة معبرة عن الذات القدسية لا يمنع، في

حد ذاته، أن يكون هناك شيء ما في هذه الطبيعة يمكن أن يعبر عن هذا المنع المؤكد ذاته، أي أن يعبّر عن أن الذات الإلهية منزهة، أنها حقيقة لانهائية لا يمكن التعبير عنها.. فعدم التعبير عن الذات المقدسة؛ لأنها لا يمكن التعبير عنها شيء، والتعبير عن الحقيقة الجمالية المتضمنة لتلك الحقيقة الفكرية شيء آخر. فالأول سلبي محض، والثاني تعبير إيجابي عن مضمون هذه الحقيقة السلبية.. ولنا أن نعترف بأن التصدي للتعبير الحسي عن هذه الحقيقة التي تؤكد أن الله تعالى لا يمكن التعبير عنه بوسائل الحس مما يصعب على خيال أي فنان، ولكنه لا يستحيل عليه. وهنا حقًّا يكمن النصر الذي أحرزته عبقرية الفنان المسلم في هذا المجال. فقد رأينا أن النمط الفني الذي يتناول موضوعات الطبيعة بصورة غير مألوفة في الطبيعة، نمط التأسلب المناقض للطبيعة، قد وصل إلى مستوى رفيع في منطقة الشرق الأوسط القديم نتيجة قيامه كرد فعل على الطبيعة الهيلينية التي فرضها الإسكندر وخلفاؤه على هذه المنطقة. وبظهور الإسلام وتحت لوائه، مواجهًا هذه الهيلينية ذاتها وإن تخفت في زي مسيحي، فإن رد الفعل السامي كان قويًا، في مجال الجماليات بنفس قوته في المجال اللاهوتي. فإنكار الإسلام ألوهية المسيح إنكارًا قاطعًا يتلاءم تمامًا مع رفضه التعبير الجمالي عن الطبيعة وتشجيعه للفن الذي يبرز هذه الطبيعة بصورة غير مألوفة، أي بالنمط التأسلبي. فالشجرة أو الزهرة التي ترسم بهذه الطريقة تبدو كـ«كاريكاتير» لموضوعها الحقيقي في الطبيعة تبدو كما لو كانت لا طبيعية أو ليست من الطبيعة. فكأنما أراد الفنان حين رسمها أن يقول للطبيعة: «لا». أليست هذه هي الوسيلة المناسبة للتعبير عن «اللاطبيعية»، أعني عن رفض الطبيعة؟ فلا شك أن الزهرة أو الشجرة بمفردها حين ترسم بهذا الأسلوب سوف تعبر

عن شيء ليس في الطبيعة فتبدو في صورة تعزلها عن باقي أفراد جنسها مما يومئ بموت الطبيعة فيها. على أن تمثُّل الطبيعة – وإن في حالة موتها – في موضوع طبيعي، ربما يُعبر عن «الطبيعة» في قمتها، وهو ما يتنافى مع الهدف الإسلامي الأساسي – مثلما تتمثل الصحة عادة، خلال المرض، والحياة خلال الموت. شيء ما إذن يظل محتاجًا إليه كي يحفظ الفنان الشكل الظاهر للاطبيعة. وأسلوب التعبير الفني يجب أن يشرح عدم إمكانية التعبير عن الذات الإلهية إذا كان الإسلام قد أراد النجاح فيما فشلت فيه اليهودية.

إن الإسلام قد نهض لمواجهة هذا التحدي. فلقد قدّم الحل الأصيل، الخلاق الفريد في نوعه. وذلك بتناول هذه الشجرة أو الزهرة المرسومة بطريقة مؤسلبة تخالف طبيعتها وبتكرارها بصورة لا نهائية، رافضًا بذلك كل تفرد – أو أي تفرد – لها، وبالتالي فهو يقصي الطبيعية عن الوعي مرة وإلى الأبد. فالموضوع اللاطبيعي الذي يكرر بنفس الصورة يعبر بالتأكيد عن اللاطبيعية. وإذا استطاع الفنان، بالإضافة إلى ذلك، أن يعبر بأسلوب جمالي، وبواسطة تكرار الموضوع «اللاطبيعي» عن اللانهائية واللاتعبيرية، فإن النتيجة تكون مساوية لشهادة أن «لا إله إلا الله» كما تعبر الكلمات؛ لأن اللاتعبيرية واللانهائية اللتين تشكلان مضمون العمل الفني حينئذ تصبحان، ذاتهما، صفات للاطبيعية. وهكذا بدا للروح الإسلامي أن هناك وسيلة ما تتطابق فيها الفنون المرئية مع القاعدة الأساسية للتنزيه في الوجدان الإسلامي. ولكن الصعوبة الرئيسية هنا هي: كيف يمكن لأي موضوع من الطبيعة، مهما كانت درجة تأسلبه، أو إخراجه بصورة مخالفة، أن يصبح الأداة المعبرة عن اللانهائية واللاتعبيرية؟

3 - الوجدان العربي: الأساس التاريخي للإسلام:

لقد كان على العقل الإسلامي ليصل إلى حل موفق أن ينظر إلى أساسه التاريخي، وهو العقل العربي. فالأهمية التاريخية لهذا الأساس أن الوحي الإلهي قد صيغ فيه، وأنه يمثل البيئة الحية التي نشأ فيها، والتي كانت أداة ومنبرًا للحقيقة الإلهية. هذا العقل – ممثلًا في شخص النبي محمد ﷺ – هو الذي تلقَّى الوحي الإلهي ليبلغه للناس كافة في حدود الزمان والمكان. ولقد كانت بيئة النبوة، فيها بلغ فن اللغة والأدب درجة الجدارة المعجزة قبيل ظهور الإسلام، هذه الحقيقة وحدها تقرر أن النمط الجديد للتعبير عن الوحي الإلهي لا بد وأن يكون ذا طابع أدبي غاية في السمو والرفعة، فلقد كان هذا الوجدان مستعدًّا لتلقي مثل هذه الرسالة، قادرًا على حملها.

إن الأداة الأولى في الوجدان العربي، والتي تتمثل فيها كل خصائصه، هي اللغة العربية.. فهذه اللغة تتألف أساسًا من مجموعة من الجذور اللغوية، يتركب كل منها من ثلاثة حروف صامتة، ويصلح للتصريف إلى ما يربو على ثلاثمائة صيغة، وذلك إما بتغيير الحركات أو بإضافة سوابق أو لواحق أو مقاطع في الوسط. على أن كل الكلمات التي تنتمي إلى صيغة صرفية واحدة، حين نقوم بتصريف مجموعة مختلفة من الأفعال مثلًا، تتضمن معنى مشتركًا خاصًّا بهذه الصيغة.. فها هنا يظل المعنى الخاص بالجذر باقيًا، وإن دلت الصيغة الجديدة على المعنى الصرفي الخاص بها.[1] فاللغة إذن، وفي هذا الإطار، لها بناء منطقي واضح

(1) المثال ضروري هنا ليساعد القارئ على فهم الميزة الفريدة للغة العربية. فأصل الحروف. ك.ت.ب و ض.ر.ب. معناها: «كتب وضرب» إذ يمكن تصريف كل فعل من هذه الأفعال بما لا يقل عن 16 فعلًا جديدًا تلتقي كلها في أصل الفعل مثل: كاتب من الفعل يكتب ويكتب إليه وضارب من الفعل يضرب ويضرب «وكتب يجعل الغير يكتب، وضرب يجعل الغير يضرب، =

كامل يمكن الإحاطة به. فمنذ اللحظة التي يتم فيها استيعاب هذا البناء اللغوي يستطيع المرء السيطرة على اللغة ككل، حيث إن معرفة المعنى الذي يفيده الجذر ثانويًا بجانب المعنى الاشتقاقي. إن الفن الأدبي عبارة عن بناء متناسق مركب من تصورات ينتمي بعضها إلى بعض بطرق يتم فيها استخدام المتوازيات والمتناقضات التي تنبثق عن تصريف الجذور اللغوية المختلفة، وهو في الوقت نفسه يساعد الفهم على الحركة في خط مستمر لا ينقطع وعلى وتيرة رياضية متناسقة. إنه يبدو مثل فن الزخرفة العربي Arabesque حيث نجد آلاف المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والمسدسات والمثمنات ذات الألوان البهيجة تتداخل وتتشابك مع بعضها البعض، تكاد العين «تزغلل» في متابعتها لهذه الوتيرة، لكن العقل يظل دائمًا قادرًا على تصورها والسيطرة عليها، فمادام تعرَّف الشكل، وليكن الخماسي مثلًا، فإنه يتحرك من مخمس إلى آخر خلال اللوحة كلها ومن أقصاها إلى أقصاها رغم اختلاف المخمسات في لونها وحجمها وشكلها.

إنه بذلك يمارس نوعًا من المتعة في كل وقفة يتوقفها حين يتعرف إلى المتوازيات التي تنشأ عن وحدة الشكل.. وبعبارة أخرى فإنه يتعرف إلى وحدة الأنساق المتماثلة (فاعل – فاعل – فاعل) في جذور يختلف معناها (دارس، لابس، نائم) بجانب تعرفه إلى المعاني المختلفة التي تتضمنها تلك الجذور.

= واستكتب طلب الكتابة واستضرب طلب الضرب واكتب قم بالكتابة... إلخ».
فكل فعل من هذه الأفعال ينصرف إلى حوالي عشرين كلمة تحمل كلها نفس حقيقة الفعل؛ أي من الفعل الأول (كتب) يأتي المصدر مكاتبة بمعنى تبادل الكتابة ومن الفعل الثاني (ضرب) يأتي المصدر مضاربة بمعنى تبادل الضرب.

هذه الخصيصة النسقية في اللغة العربية تبدو واضحة جلية في الشعر العربي أيضًا. فهذا الشعر يتركب من أبيات مستقلة قائمة بذاتها، كل منها يتضمن نفس النسق الموسيقي الموحد في كل الأبيات. فالشاعر حُرّ في اختيار النسق الموسيقي أو «البحر» الذي يروقه من تلك البحور التي تزيد على الثلاثين، ولكنه في اللحظة التي تم فيها اختياره هذا قد ألزم نفسه باتباع ذلك النسق أو البحر في قصيدته كلها. فلكي يستمتع المرء بالشعر العربي لا بد له من إدراك هذا النسق الموسيقي والتحرك مع فيض التفعيلات المكونة لهذه الموسيقى حينما تروى القصيدة... إنه يطالب بأن «يتوقع» وأن «يستقبل»، في الوقت نفسه، ذلك النسق الذي تقدمه القصيدة، وإنه لمن المؤكد أن الكلمات والتصورات والأخيلة والأفكار تختلف من بيت إلى آخر، وهذا ما يزود متلقي الشعر بتمايز الألوان في القصيدة. ولكن الشكل البنائي واحد دائمًا في القصيدة كلها.

هذا الأساس الهندسي في اللغة العربية وفي شعرها هو الذي ساعد الشعور العربي علي إدراك «اللانهائية» في كلتا الناحيتين اللغوية-والشعرية.. فجذور الكلمات كثيرة إلى أبعد الحدود، بل في الحقيقة «لانهائية»، مادام تركيب أي ثلاثة أحرف صامتة يمكن «بالتواضع» أن يحدد معنى لغويًا جديدًا.. ومن هنا فإن الوجدان العربي يتبنى بعض الجذور ذات الأصل الأجنبي دون أن يؤثر ذلك في تماسك اللغة، مادام يعتمد على الموازين الصرفية التي تعرب ذلك الجذر ومشتقاته تمامًا. وهذه اللانهائية في عدد الجذور تقابلها أيضًا لانهائية في التصريف. فهناك قوالب صرفية معروفة، مع أن عددًا محدودًا من الجذور هو الذي صرف وأصبحت تصريفاته شائعة ومستخدمة. ولكن إنشاء معجم عربي على غرار ويبستر (Webster) أو أكسفورد (Oxford) يجمع جميع الألفاظ

العربية يبدو مستحيلًا؛ لأن هذه الجذور المعروفة لم تصرف كلها لتعطي جميع الصيغ الممكنة، ولأن قائمة الجذور لم تغلق قطُّ، ولأن الصيغ المشتقة لم تستخدم جميعها، ولأن قائمة هذه الصيغ لم تغلق أيضًا. فالصيغ الجديدة لا تستبعد من اللغة نتيجة اتفاق تقليدي، ولكنها دائمًا في انتظار العبقري الذي يبرر وجودها ويستخدمها بطريقة مقبولة. واللغة العربية في هذا المجال، مثل الكيان العربي ذاته، تتلألأ في المركز وتنبَهت كلما بعدنا نحو الأطراف التي تتجه إلى جميع الاتجاهات في غير ما نهاية.

ولنعد إلى الشعر. إنه لا يبدو أمرًا ذا بال أن تقرأ القصيدة بنفس ترتيب الأبيات الذي وضعه الشاعر أو في أي ترتيب آخر، مادام الوزن العروضي للأبيات يبدو نسقيًا مرتبًا. فسواء قرأناها من أولها أو من آخرها، فإنها تظل محتفظة بعذوبتها. إن الشاعر يسحرنا دائمًا خلال تتبعنا للنسق الموسيقي للأبيات، وإن تكرار هذا النسق من بيت إلى بيت يمتعنا ويربي حاسة الذوق فينا فتصبح قادرة على التعرف إلى المعاني والأفكار المختلفة التي توحي بها القصيدة، وعلى توقع ما يجب أن نتوقعه من هذا النوع. وأن القصيدة العربية بهذا الشكل، وفي جوهرها الأساسي هذا، لا يمكن اعتبارها منتهية أو مغلقة، أو كاملة، بأي حال من الأحوال، بمعنى أنه لا يمكننا الإضافة إليها أو مواصلتها بطريقة مؤثرة وفعالة، وحقًّا فإنه بالإمكان أن تمتد القصيدة العربية من كلا طرفيها حيث يمكن إضافة عدد من الأبيات إلى أولها أو إلى آخرها أو في كليهما، إذا لم يكن من أي شاعر قادر على صوغ نفس الأسلوب، فبالتأكيد من صياغة الشاعر نفسه، دون أن يغض ذلك من قيمتها الجمالية. وأننا حين نستمع إلى قصيدة، وخاصة إذا كنا ممن له ذوق بالشعر فإنه يُفْتَرَض فينا أمران، يُفْتَرَض فينا أولًا: أن نصحب الشاعر في إنشاده للشعر كتجربة

حية بالنسبة لنا، ويُفْتَرَضُ فينا ثانيًا: أن نواصل القصيدة من جانبنا الخاص في اللحظة التي دفع بنا إنشاد الشاعر فيها إلى المدى الشعري اللانهائي، وذلك بالقوة الكامنة والدافعة في قصيدته.

ومن هنا فليس من الغريب بالنسبة للشاعر في العالم العربي، حينما يصحبه نفر ذواقة من المستمعين أن ينشدوا هم، ارتجالًا، بعضًا من شعره الذي لم يسمعوه من قبل، بل جاءوا لكي يسمعوه، أو أن يعلقوا على قصيدته بإضافة أبيات تسير في نفس المجرى الشعري للقصيدة. وخلال العصور المتتالية نجد من الأمور الشائعة لدى الأطفال في البلاد العربية أنهم في مرحهم يتبارون بالشعر، كأن ينشد أحدهم بيتًا يبدأ بنفس الحرف الذي انتهى به البيت الذي أنشده الآخر، ربما من نفس الوزن أو ربما من وزن آخر. وفي مثل هذه المباريات يتطارح الأطفال آلافًا من الأبيات الشعرية التي حفظوها من دراستهم للغة العربية أو الأدب العربي أو التي سمعوها في منازلهم أو في المناسبات العامة. وحينما يبدأ الكبار مثل هذه المباريات ربما تتغير قواعد المسابقة فيصبح البيت المطلوب إنشاده ردًا على سابقه ارتجالًا وتأليفًا جديدًا يتم على البداهة. وهذا ما يطلق عليه «المعارضة» في الشعر، وذلك حينما تقضي القواعد أن يبرز الشاعر الثاني بوسائل أخر، نفس المعنى الأساسي الذي يتناوله الشاعر الأول. وقد يطلق عليه أيضًا «المناقضة» في الشعر، وذلك حينما تقضي القواعد أن يكون غرض الشاعر الثاني هو نقض وإبطال المعنى الأساسي للشاعر الأول مع شرط اتباع نفس المقياس الشعري عروضًا ووزنًا وقافية. وكلتاهما: المعارضة والمناقضة؛ يطلق عليهما في بعض الأحيان، «المهاجدة»، وهو اصطلاح يطلق أيضًا على قيام الليل للعبادة، ولعل إطلاقه على المباراة بالشعر ليس من قبيل المصادفة.

وفي الواقع حيثما حل الإسلام فمزج شعور شعب من الشعوب بقوالب الشعور العربي نجد هذه المباريات الأدبية منتشرة دائمًا. فهي شائعة بين الشعوب المتحدثة بالفارسية والأوردية. وربما يطلق على مثل هذه المباريات عند هؤلاء «المشاعرة» أي تبادل الشعر، وهو ما يشير بوضوح إلى أهمية الحاسة الشعرية والقدرة على تناول الشعر. إن العرب فقط، وكذا الشعوب التي تعربت بالإسلام، هم وحدهم الذين تبنوا هذه التجربة وجعلوها سمة واضحة في تاريخهم الثقافي.

(ب) القرآن الكريم: أول عمل فني في الإسلام:

لقد كان هذا العقل العربي هو الرحم الذي تكون فيه والأساس الذي قام عليه الإسلام، فالوحي الإسلامي، أعني القرآن الكريم، جاء كأنموذج فريد وكأسمى تعرف إلى هذا. فالمسلم يؤمن بأن مضمون هذا القرآن، وكذلك الشكل، إلهي، ليس من مستوى نتاج البشر. ولكن هذا لا يمنع الناقد الأدبي من القول إن الصياغة القرآنية إنما هي المثال الأعلى والنموذج الفذ الذي كانت تتطلع إليه العبقرية الأدبية العربية لقرون وأجيال سابقة. فالقرآن يقع في سور تختلف طولًا وقصرًا، وفيما عدا الفاتحة، والتي تأتي في المقدمة رغم اشتمالها على سبع آيات فقط، تأتي السور الطوال أولًا، ثم تتبعها القصار... على أنه ليس هناك أي ترتيب عروضي، أو عقلي سواء بالنسبة لترتيب السور، أو بالنسبة لترتيب الآيات داخل السور. وهو يبدو لمن ليس له به دراية كما لو كان مجموعة من النصوص الموزعة «شذر – مذر» بين موضوعات منوعة كالدين والاجتماع والأخلاق والثقافة، فالقارئ الغربي الذي يسمع أن القرآن هو أروع ما يقرأ فيما كتب ويكتب بالعربية، يقرؤه وهو يتوقع أن يرى بحثًا عميقًا مبوبًا تبويبًا منطقيًا،

ولكنه سرعان ما يشعر – بسبب توقفه هذا – بمرارة عميقة وبخيبة أمل لا حد لها[1].

ولكن العربي يقف على العكس تمامًا حين يقرأ أو يسمع «ما تيسر» من القرآن، أي ما انقاد هو إليه بالمصادفة، أو بما سمع من تلاوة شخص آخر، فليس هناك سبب عقلي للاختيار، لا من أين يبدأ، ولا إلى أين ينتهي. وهو يعرف ويعي هذا جيدًا. وشعوره يتركز دائمًا حول كل آية بمفردها، فيندفع إلى البكاء، أو الغبطة، أو الندم، أو الدهشة، أو الخوف، أو التضحية، أو السعادة، أو الخشوع، أو الشهامة، أو الإحسان، أو الحرب، متأثرًا في ذلك كله بمعنى الآية وبفصاحتها على حد سواء، بمعناها الواقع وبفصاحتها التي تتمثل في التصورات والأخيلة والبناء اللغوي. وتكرار هذه التجربة عينها من آية إلى أخرى يفتح الوجدان ويملؤه بالقوة الدافعة التي تدفع به إلى الاستمرار أو التكرار إلى ما لا نهاية. وهنا يبدو الشكل والمضمون، أو الصياغة والمعنى في وحدة كاملة تقود في النهاية إلى الوعي بعظمة الحقيقة الإلهية، إلى الوعي بلا نهائية الذات الإلهية وبعدم إمكانية التعبير عنها – أي بتنزيهها.

إن الغاية من الاندماج الجمالي يتم إدراكها من تساوق المعاني في حين يقوم النموذج المتكرر للآيات بتحريك هذه القوة اللانهائية الدافعة. وبالتأثير المتبادل بين كلا التساوق المعنوي والنموذج المتكرر ينشأ في الذهن ما يمكن أن يطلق عليه – على حد تعبير كانت – «الفكرة الذهنية»؛ أي التوقع لنموذج أعلى مطلق يسعى إليه الخيال الذي أصبح بواسطة العقل مهيئًا للتكفل به. ولكن الإله المنزه، وهو الذي يسمو على الإدراك

(1) على أن الإعجاب العظيم الذي أبداه «توماس كرولايل» بشخصية الرسول محمد ﷺ كنبي عبقري يقتدى به لم يمنعه من القول إن القرآن كتاب ممل.

– سبحانه وتعالى – لا يمكن مطلقًا أن يكون موضوعًا للحدس الحسي، ومن ثم فإن الخيال لا بد فاشل في جهده هذا إن عاجلًا أو آجلًا.

وبسبب هذا الفشل ذاته يتم في الوعي الإحاطة بأن الإلهي لا يمكن التعبير عنه وأن اللانهائي لا يمكن تمثله، وأن ما يسمو فوق الحواس لا يمكن تصويره. فهذه الصفات كلها، أي عدم القابلية للتعبير عنه، وعدم القابلية للتمثل، وعدم القابلية للتصوير، ليست إلا وجوهًا للتنزيه. إن إدراك هذه الصفات هو نفسه إدراك أن لا إله إلا الله، هو الوقوف الذهني في الحضرة الإلهية. ولا ولن يمكن لنا أن نعرف الإله إلا بما يعنيه هذا الوقوف. حقًا أن لله جل وعلا صفات. ولأن ندرك تلك الصفات لا بد أن نكون على مستوى الوجود الإلهي ذاته، وهو ما يعجزنا. إننا لا نأمل أبدًا في أن نعرف الله كما نعرف الأشياء، ولكن ربما استطعنا، بل نستطيع، أن نصل إلى وعي بوجوده. ومثل هذا الوعي ممكن أن يتم مباشرة وبدون واسطة إذا دفعنا بكل قوى الوعي فينا إلى إدراك حقيقة الوجود المنزه، مفرقين تمامًا بينه وبين الوجود المادي أو المحسوس. إن التنزيه الكامل المطلق – أي اعتبار ذلك الوجود مغايرًا تمامًا للوجود المخلوق، لانهائيًا، لا يمكن التعبير عنه أو الإحاطة به– إنما يتم هنا بإدراكنا للفشل الذي بيئَتْ به مخيلاتنا حين عجزت عن تصويره أو إبرازه.

إن التأثير القرآني الذي لا يضارَع في جماله، والقوة الدافعة التي يتزود بها الخيال في رحلته اللانهائية، والتي لا يكاد يدرك لها مصير، إنما صدر بتأثير فنان قدسي. وإن إدراك الوعي بوجود ذلك الفنان خلال الوعي بأن حقيقته فوق الإحاطة أو الإدراك يعتبر في ذاته رسالة العمل الفني. ويحدثنا الله تعالى في القرآن الكريم عن أن خير من يسمع القرآن

هم أولئك الذين ﴿إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتُ ٱلرَّحْمَٰنِ خَرُّوا۟ سُجَّدًا وَبُكِيًّا﴾.[1]... هم أولئك الذين يستشعرون ويتعرفون – طبقًا لهذه الآية الكريمة – الموجود المنزه عن كل ما عداه فيهللون من أعماقهم بـ«لا إله إلا الله».

أيًا ما تكن طبيعة الفن، فإن القرآن الكريم بالتأكيد «فن». ومهما يكن نوع المؤثرات على عقلية المسلم ومشاعره، فالقرآن بالتأكيد يملك هذا التأثير، ومهما تكن طبيعة هذا التأثير من الكفاية والإحكام والعمق، فإنه بالتأكيد تأثير جمالي. إننا لا نكاد نجد مسلمًا لا يهزه القرآن إلى أعماق وجوده بجماله الموسيقي وبأوجه البلاغة التي يتضمنها. فكل مسلم – مع اختلاف في الدرجة بين فرد وفرد – قد رأى في القرآن نموذجه ومثله الأعلى في الجمال. وهذا الجانب الجمالي في القرآن هو ما أطلق عليه المسلمون «إعجاز القرآن»، أو قدرته على التعجيز حيث يواجه القارئ فيضعه أمام تحد في مقدوره مواجهته ولكن ليس في مقدوره أبدًا أن ينتصر عليه. وفي الواقع، لقد تحدى القرآن العرب الذين سمعوه لأول مرة، مع براعتهم الأدبية الفائقة، أن يأتوا (بقرآن مثله) (2: 23، 24) ثم وبخهم وقرّعهم على فشلهم في هذا المضمار (10: 38، 11: 13، 17: 88).

نعم، لقد تصدى بعض المعادين للدعوة الإسلامية ممن عاصروا محمدًا ﷺ لمثل هذا التحدي، ولكن باءوا بالفشل وحُقِّروا في أعين أعدائهم وأصدقائهم على حد سواء. لقد أطلقوا على النبي أنه (مجنون)، (22–81) وعلى القرآن أنه (سحر مبين)، (21: 53، 25–4) وذلك بسبب تأثيره العميق على مشاعر ووجدان مستمعيه (69: 38–52).

(1) القرآن الكريم سورة 19 آية 58 وأيضا قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِـَٔايَٰتِنَا ٱلَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا۟ بِهَا خَرُّوا۟ سُجَّدًا وَسَبَّحُوا۟ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾ [سورة 32 آية 15]

لقد أدركوا جميعًا أن الآيات القرآنية، على غير المألوف أو المعهود في الشعر العربي، لا تخضع لأي نموذج معروف لديهم، بل إنها لا تخضع لنموذج واحد. فالمعايير الموسيقية في القرآن، مقابلة بما هو مألوف لديهم من موازين الشعر وبحوره، تبدو متحررة تمامًا من أي نموذج ثابت. ومع ذلك فهي تقدم نفس التأثير الذي يفعله الشعر بل – والحق يقال – بدرجة أسمى وأعمق. ومع أن الآيات ليست على درجة متساوية في الطول كما أنها لا تتبع نمطًا موسيقيًا موحدًا، إلا أن كلًا منها تبدو كاملة ومتناسقة في ذاتها. على أن الآية غالبًا ما تتفق مع الآية أو الآيات التي تسبقها من حيث النهاية، كما أنها تحوي دائمًا معنى أو أكثر من المعاني الدينية والأخلاقية التي تم التعبير عنها بعبارات جمالية رائعة، وأحيانًا في ثوب بلاغي رائق من مجاز أو استعارة أو كناية أو تشبيه. وهنا تكمن قدرتها الفائقة على خلق قوة دافقة في نفوس المستمعين، قوة عنيفة لا يمكن مقاومتها تدفعهم إلى توقع الآية التي تليها كي يصلوا إلى طمأنينة عميقة حين سماعها. ولكن قوة الجذب هذه تبدأ مرة أخرى مع الآية أو الآيات الجديدة، وهكذا إلى آخر «ما تيسر». إن هذا التدفق الذي لا يخضع لنمط ثابت من الوزن يشبه تمامًا ما يطلق عليه «التقاسيم» في الموسيقى العربية، والتي تتحرر من القوالب الموسيقية الخاصة «بالدور» أو «الموشح».. كذلك فإن تأثيره في المستمعين، مع أنه يتفق مع أي تأثير يحدثه أي نوع آخر من أنواع الفن الإسلامي، إلا أنه لا يزال في هذا المجال أعظم من أي فن آخر أنتجه العرب أو المسلمون.

هل كان إذن لدى العربي المسلم حينما غادر الجزيرة العربية في القرن الأول للهجرة، أي لون من ألوان الفن؟ هل استطاع حقًا أن يقدم شيئًا إلى فنون الشعوب المفتوحة التي تطورت خلال الحقب التالية؟ إن

«لا» هي الإجابة الجاهزة التي يقدمها أي مؤرخ غربي للفن الإسلامي، أحيانًا عن جهل، وأحيانًا عن حقد، وغالبًا عن خليط مزدوج مؤسف من كليهما. فالزعيم الأول الذي سار على نهجه كل الغربيين في هذا المبدأ يؤكد أن «الرجال الذين شكلوا تلك الجيوش (يقصد الجيوش الإسلامية الأولى) كانوا أساسًا من البدو، بل حتى أولئك الذين جاءوا من بيئات متحضرة، كمكة والمدينة، لم يعرفوا شيئًا ما عن الفن أو الفن المعماري»[1]. وكان هذا هو ما ردده الجيل التالي من الغربيين دون تبصر أو تفهم: «فالفن الإسلامي لم يأخذ من ماضيه العربي شيئًا يذكر على الإطلاق»[2].

كم يبدو مثل هذا الادّعاء مجافيًا للصواب!!

إن الفنون الإسلامية التي نشأت في تلك الشعوب قد استمدت من الماضي العربي، مبلورًا في الإسلام، كل ما له أهمية وفعالية. إنها استمدت منه روحها، ومبدأها، وطريقتها في التعبير.. استمدت منه غايتها ووسيلتها إلى تحقيق تلك الغاية. فمن الصحيح أن الفن الإسلامي قد احتاج في مجالات الفنون المرئية إلى مواد وموضوعات يصرف فيها جهده، وأنه قد أخذ هذه وتلك حيث وجدها عند تلك الشعوب. ولكنه من الزيف والدهاء أن نشير إلى هذه العملية كما لو كانت «استعارة» لفنون تلك الشعوب حين نتحدث عن معنى الفن أو مغزاه أو تاريخه أو نظريته.. إن الفن فن بمزية أسلوبه في التعبير، بمضمونه الجمالي، بطريقته في الإيحاء بالأفكار، لا بالخامات التي يستغلها، والتي تعد في الغالب لونًا من المصادفة الجغرافية. وأن الفن الإسلامي إنما يشكل وحدة فنية بسبب ذلك الأساس الوطيد، وهو التعبير عن الإسلام خلال الشعور العربي.

(1) كريسويل، المصدر المذكور سابقًا ص 6.
(2) جرابار، المصدر المذكور سابقًا ص 79.

وأن معطيات هذا الشعور العربي هي التي طبعت النتاجات الفنية عند المسلمين جميعًا بطابعها.

3 - الإنجازات الجمالية الإسلامية في الفنون المرئية:

لقد وجد الأدب الغربي، على العكس من الأدب العربي، أن الشكل الدرامي، وخاصة المسرحية الجادة، هو أروع إنجازاته الأدبية. فالدراما تتشكل أساسًا من مجموعة من الأحداث المترابطة ذات وحدة زمانية – مكانية، بجانب تكوين هذه الأحداث معًا، لما يطلق عليه وحدة الفعل أو الحدث. وهي بهذا تبرز تطور موضوع ما من الخبر المجرد إلى الحوار إلى التحليل إلى الاستنتاج، ثم تقود في النهاية إلى تعرف جديد إلى طبيعة النفس الإنسانية. ومن وجهة النظر الجمالية، فإن أهم الخصائص النقدية في الدراما تتبلور في طبيعتها المتطورة. وهذا ليس فقط ما تتمثل فيه الدراما عالميًا، ولكنه ضروري في تحديد طبيعتها، فلا يمكن لأي عدد أو لأي نوع من الحكايات أو النوادر التاريخية المعزولة أن تشكل عملًا دراميًا إلا إذا كان هناك ارتباط عضوي يربطها معًا في خط متطور. وهذا الخط المتطور يقود حتمًا إلى نتيجة قاطعة أو على الأقل إلى نتيجة أمكن للمشاهد استخلاصها من بين مجموعة أخرى من النتائج توحي بها أو تقترحها حركة التطور في العمل الفني. إن مبدأ التطور هنا يرفض «التكرار» واقعيًا وتصوريًا على حد سواء؛ لأن «التكرار» مما يناقض التطور وينفيه.. والدراما التي تنتهي، رغم ما توحيه من تطور، من حيث بدأت ومن حيث يستطيع المتلقي لها أن يعيد الكرة من جديد ليرى نفس التطور أو تطورًا آخر مماثلًا له، ليست دراما على الإطلاق. إن الشعر العربي والقرآن الكريم كأبلغ نموذج للفن الأدبي العربي، يناقض هذه الخاصة الدرامية تمامًا.. وبنفس الدرجة تتعارض الفنون المرئية في كلتا

الثقافتين. فالفن المرئي الغربي يقوم كاملًا على الطبيعة الإنسانية سواء تم التعبير عنها خلال الشخوص البشرية، أو المناظر الطبيعية أو الأحياء، أو حتى خلال اللوحات التجريدية. أما الفن المرئي الإسلامي فلم يكن مهتمًا بالطبيعة الإنسانية وإنما كان اهتمامه بالطبيعة الإلهية. ومادام لم يكن غرضه التعبير عن الأوجه الطابعة للطبيعة الإنسانية، فإنه لم يعن بتصور التحولات المتناهية الدقة في الملامح الإنسانية والمعبرة عن تلك الطبيعة البشرية. إن الخصائص الإنسانية، أو الإنسان من حيث هو فكرة قائمة بذاتها، قابلة للتحليل إلى ملايين التفصيلات التي توحي بأعماق وأبعاد جديدة عن طبيعة الشخصية الإنسانية، كل هذا يبدو للفنان المسلم مجرد أمر ثانوي. فالذات الإلهية هي حبه الأول وملاذه الأخير. وما أطلق عليه هرتزفيلد «التعصب» ليس في حقيقته وبالنسبة للفن الإسلامي إلا هوية الوجود ومصدر كل خير أو جمال؛ أعني به أن يعيش المسلم دائمًا في حضرة الذات الإلهية.

فأولًا مادامت الطريقة المنافية للطبيعة في الرسم، أي التأسلب، اقتضت إعادة إخراج الطبيعة في صور جديدة، فإن أوائل العرب المسلمين استطاعوا الانتفاع بهذه الوسيلة إلى أبعد الحدود. أبعد من ذلك، فإن هذه الطريقة ذاتها تعني عدم توخي التباين بين أفراد النوع الواحد، ولا تساير التطور المألوف في المملكة النباتية من الجذع إلى الفروع إلى الأطراف الدقيقة للأوراق. فالجذع والفرع يرسمان بنفس النسبة من حيث العرض أو السمك، نفس البناء ونفس الشكل خلال اللوحة كلها. بالإضافة إلى أن عدم مراعاة التباين ساعد أيضًا على إلغاء التطور، فكل الأوراق أو الأزهار في لوحة ما واحدة ومتماثلة تمامًا. على أن الخطوة النهائية للقضاء على الطبيعة تمامًا كانت في التكرار، فبتكرار الأعناق والأوراق والأزهار

مرات ومرات، وبجعلها جميعًا يتلو بعضها بعضًا بطريقة متماثلة لانهائية يستحيل وجودها في الطبيعة الحية، تنتفي أي فكرة عن الطبيعة في ذلك العمل الفني. إن التكرار هنا يقوم بهذا التأثير بطريقة مؤكدة لا تخطئ، لدرجة أن الفنان يبدو متساهلًا مع عدوه الأول «التطور»، غير أن ما بدا على أنه تطور في جزء ما من العمل الفني، قد أعيد وأعيد في العمل ككل وهكذا تنمحي الطبيعة كاملًا من الشعور وتصبح اللاطبيعة ماثلة للعيان.

إذ لو قدر لأعناق الأوراق والأوراق والأزهار أن تترك أي أثر للطبيعة في الوجدان فإن الخط الذي يسير ما بين استقامة وتكسر وتعرج مائلًا للخارج حينًا وللداخل حينًا، سواءً في أشكال هندسية أو فيما يشبه أسنة الرماح، أو الرمي، سوف ينهي بالتأكيد تلك الوظيفة المهمة. إنه بالإضافة إلى اللا طبيعة التي تظهر في الأوراق والأزهار يشير بوضوح إلى ما قصد إليه الفنان من «هندسية» تخالف الطبيعة. وفي النهاية، حينما يكون التكرار خاضعًا للتماثل الهندسي – ولهذا يكون انتشاره في جميع الاتجاهات على درجة واحدة من التساوي المنطقي – فإن العمل الفني في جوهره يصبح مجالًا غير محدود للرؤية. وإنها المصادفة فقط أو الضرورة (لا التطور أو الاستخلاص) هي التي تدفع الفنان إلى إنهاء لوحته عند نهاية معينة تبدو في الحقيقة تعسفية حيث أصبح العائق عن استمرارها هو الحدود المادية للصحيفة أو الحائط أو اللوحة.

وحينما يستخدم الفنان أشكال الإنسان أو الحيوان في لوحاته، كما في التصوير الفارسي، فإن إقصاء الطبيعة يتم باستخدام طريقة التأسلب، وأحيانًا طريقة التأسطر في تمثل الحيوان أو الإنسان، وبسلب كل الخصائص والتعبيرات التي توضح الفردية أو الشخصية أو الذاتية

عن الأشكال والوجوه الإنسانية. إن ما أطلق عليه أرنولد «جهلًا» هو في الحقيقة فضيلة الفنان المسلم وتميزه... هو إنجازه لهدفه هو في الحياة لا لهدف أرنولد، وأعني بذلك أنه إنما يحكي لنا قصة التنزيه أو الوجود الأسمى، مستخدمًا الإنسان كمادة فنية، ولكن من غير أدنى إيحاء بالطبيعية. فالإنسان، كالزهرة مثلًا، يمكن أن يمثل اللاطبيعية، خلال التأسلب. ولكن هذا بالتأكيد يستلزم محو كل صفات الشخصية والذاتية. ولهذا يلاحظ أن أعظم الصور الفارسية تحوي دائمًا عددًا من الأشخاص الذين لا يمكن تمييز واحدٍ منهم من الآخر[1]. وهذه الصور - مثل القصائد العربية - تتألف من أجزاء منفصلة عن بعضها البعض، كل جزء منها يمثل محورًا قائمًا بذاته، فكما أن المستمع للقصيدة العربية يجد نشوته في مشاهدة الدرر الفنية التي ترصع القصيدة ويتأملها، كذلك يتأمل المشاهد للوحة الفرائد الزخرفية العربية التي ترصع السجاد أو الباب أو الحائط أو الملابس أو الأمتعة أو حتى سرج الحصان. إنه في استمتاعه هذا يركز على نقطة معينة في اللوحة، بينما يضع في اعتباره أن هناك نقاطًا أُخَر مماثلة يستطيع أن يجوس خلالها إلى ما لا نهاية.

إن وجود الحركة في الفن الإسلامي، سواء في الزخرفة أو في النقش، مسألة لا مجال للشك فيها.. إنها الحركة من الوحدة الصغيرة إلى التصميم أو الشكل ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالًا متصلًا للرؤية، كما نرى في البوابات الضخمة أو الواجهات والحيطان المختلفة. ولكن لا يكاد يوجد عمل فني واحد تعد الحركة فيه حركة تطورية

(1) وجدت بعض الصور الخاصة التي ظهر عليها أثر آسيا الوسطى لزمن قليل مثل شمال شرق فارس والهند المغولية، ولكن هذه الانحرافات كانت قليلة إذا ما نظرنا إلى تراث الفن الإسلامي الضخم الذي وجد حتى القرن الرابع عشر والممتد من الفلبين إلى المحيط الأطلسي.

استنتاجية تصل إلى خلاصة قاطعة نهائية. فالأساس الجوهري لهذا الفن يكمن في استمرار الرؤية لدى من يشاهده.. في أن يصبح خياله قادرًا على تصور الاستمرار... في أن يتجه ذهنه في حركة دائبة سعيًا وراء ما لا نهاية له. إن المادة والحجم والفراغ والجاذبية والتماسك والتفاعل إنما هي جميعًا حقائق الطبيعة التي لا تعنى الفنان حينما يكون هدفه إبراز «اللاطبيعة». رسم واحد فقط هو الذي يعنيه وهو الذي يبهر المسلم الذي يعشق الجمال، ألا وهو «الأرابيسك» الذي تتجه أبعاده في الفراغ إلا ما لا نهاية. إنه يدفع بكل قوانا الواعية إلى تأمل الوجود الإلهي الأعظم. تلك القوة الدافعة ليس مصدرها فقط غِلاف كتاب، أو رسم توضيحي فيه، أو سجادة تحت أقدامنا، أو سقف يظلنا، أو حائط من حولنا، إنما هي تمتد إلى أبعد وأبعد من ذلك فنحن نراها في الأرضية، في الحديقة، في صحن المسجد أو الدار، في الدهلين، وحيث تصبح كل قاعة تدخلها مركزًا قائمًا بذاته تولد نفس القوة الدافعة نحو الوعي باللانهائي.

لكن «ما الأرابيسك»؟ نحن حتى الآن نستخدم هذا المصطلح مفترضين أن القارئ يعرفه.. والأمر كذلك. فالأرابيسك فن قائم بذاته يتميز عن أي لون آخر من ألوان الفن، وهو ماثل في الأذهان دائمًا في كل البلاد الإسلامية ويشكل الصفة الرئيسية أو العنصر الأصيل في كل الفنون الإسلامية. وإطلاق اللفظ «أرابيسك» Arabesque هو أصح إطلاق عليه لأنه يمثل قيمة جمالية عربية، كما يمثل القرآن العربي والشعر العربي نفس الصفة.. ووجوده في أي بيئة فنية يجعل منها شيئًا إسلاميًا. وهو فوق هذا كله، يعتبر مظهر الوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها أشد الاختلاف. إن التعرف إليه سهل ولا يمكن إخطاؤه، فهو أساسًا عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض

وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وأن الشكل – أو الوحدة – يعتبر في الحقيقة مستقلًا وقائمًا بذاته، تمامًا مثل بيت الشعر في القصيدة العربية التقليدية ولكنه قد ضم إلى نظرائه، وأن المشاهد له – مثل المستمع للقصيدة العربية – مادام تعرف على الخط العام وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله، أصبح مدفوعًا إلى متابعة الأشكال التالية. وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية. فالحركة قد تصبح مملة كلما قلت كثافة التشابك بين الأشكال، أو قد تصبح غير جذابة، كما لو بدت كموجة من خطوط مستقيمة.. وعلى كل الأحوال، فإنه بقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر على الحركة والتوقف معًا، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية. وهذا المجهود هو «القوة الخلاقة» في الأرابيسك. فكلما كانت هذه القوة أعلى كلما كان أسهل على العقل أن ينشئ «الفكرة الذهنية» للخيال كي ينجزها، وأسرع للوعي أن يأخذها بعيدًا عن الحدود المادية للعمل الفني حينما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد. ولهذا فإنه من الضروري هنا أن تتكرر هذه العملية، ومن ثم نجد في العمل الفني الواحد عددًا مختلفًا من وحدات الأرابيسك يغطي كل منها جزءًا من السطح. إن الغاية هنا معروفة سلفًا وهي شروع الخيال في سبحاته الفاشلة حتمًا. ولربما يعود بأخرى... وثالثة.. ورابعة، وكلها مثل الأولى.

إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعًا من الزخرفة النباتية أو الهندسية، اعتمادًا على الوسيلة التي يستخدمها الفنان في التعبير الفني، كالتوريق؛ أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية

أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالًا منوعة: فهو يطلق عليه أحيانًا «خط» وذلك حين يستخدم خطوطًا مستقيمة ومتكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية، وأحيانًا «رمي» حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة.

وهو قد يستخدم كل هذه الأشكال معًا فيطلق عليه حينئذ «رخوي»، على أن وحدات الأرابيسك قد تكون ثنائية الاتجاه كما هو الغالب في الزخرفة التي نراها على الحيطان والأبواب والسقوف والسجاد والأثاث، وكذلك في صفحات الكتب وأغلفتها. وقد تكون ثلاثية الاتجاه كما نرى في الأعمدة أو العقود وفي المقرنصات في أعالي البوابات أو جدران القباب.

وهذا النوع الأخير هو الطابع المميز لفن العمارة في المغرب والأندلس خاصة، وقد بلغ أوجه في «مسجد قرطبة» و«قصر الحمراء» في غرناطة. ففي الحمراء توجد قبة كاملة تتألف من عدد كبير من «البواكي» التي تقوم على أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد. ها هنا تصبح الطاقة التي يخلقها فينا الفن قادرة على هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يتحرك مع تلك الإيقاعات الفنية حتى يصبح لديه وعي مباشر باللانهائي. إن واجهة المسجد العظيم أو بوابة السور الضخم، بل الكوة الصغيرة في السور والنقش الدقيق في صحيفة أو «بساط» أو حتى في ملابس الإنسان وحزامه وسرج حصانه، كلها جميعًا تعبر عند المسلم عن «لا إله إلا الله»، حيث توحي في تصوره لانهائية الذات المقدسة واللاقدرة على التعبير عنها.. اللانهائية واللاقدرة على التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق.

4 - الخط العربي: الفن الرئيسي في التعبير عن الشعور بالحقيقة الإلهية المنزهة:

لقد كانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية وكونها غير مشابهة للحوادث؛ أي منزهة، هي الأساس الذي استولى على الشعور الإسلامي لدرجة أنه أراد أن يرى هذه الحقيقة معبرًا عنها في كل شيء في الوجود. ولقد كان مولعًا بإيجاد الوسائل والطرق التي تساعده على نشر هذه الحقيقة لدرجة أن تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفه تاريخ الوجدان البشري. نماذج الأرابيسك هذه، والتي لا يمكن حصرها، لم تكن وحدها كافية لإشباع ولع العقلية التنزيهية في مجال الفنون المرئية. ومن ثم فإن أي مادة للفن أو وسيلة من وسائله، أمكن تحويلها إلى مرآة فنية تعكس لب هذه الحقيقة وجوهرها، أمسك بها الفنان المسلم وطوّعها لهذا الغرض. ففي الخط العربي وجدت وسيلة أخرى أمكن للفن الإسلامي بها أن يحقق نجاحًا باهرًا.

إن القيمة الجمالية للكلمة المسموعة كانت شائعة في تاريخ ما قبل الإسلام حيث أخذت شكل الفن الشعري والنثري. وقد بلغت ذروة لدى العرب لم يجارهم فيها أحد، مع أنه لا ينكر أن غيرهم من الشعوب، لاسيما شعوب ما بين النهرين، والعبرانيين والهندوكيين ومثلهم الإغريق والرومان، ذهبوا بالكلمة المسموعة من حيث المجال الفني شوطًا بعيدًا ولربما اقترب مما قطعه العرب.

لكننا لا نجد بين من ينتمون إلى تلك الثقافات جميعًا – بما في ذلك العرب أنفسهم – من حاول اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة المرئية. فالكتابة كانت – ولا تزال في الغالب – عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم. ففي الهند وفي بيزنطة وفي الغرب المسيحي، ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية، أي في كونها

رموزا منطقية. وكان دورها تكميليًا فقط في الفنون المرئية (التشخيصية) في المسيحية أو الهندوكية، بمعنى أنها تستخدم كرمزية منطقية تعبر عن مضمون العمل الفني. على أن الفكر المنطقي في مضمون العمل الفني لا يحتاج للتعبير عنه بالكلمات إلا إذا كان العمل الفني نفسه غير قادر على إبراز وتمثيل مضمونه الفكري. فأبوللو، أو أفروديت ليسا بحاجة إلى مثل هذا التعبير اللغوي. إذ بالرؤية، والرؤية وحدها، يتحدثان إلى المشاهد بما فيهما من قدسية، تلك القدسية التي بدت للإنسان الإغريقى فوعاها خلال الجمال الأسمى للشكل الإنساني وخصائصه التي تدرك بالحواس. وحيث إنه لم يوجد مثل هذا الجمال الملهم في الفن الهندي أو البيزنطي – وحتى في النماذج اللاطبيعية – فإن الفنان وجد نفسه بحاجة إلى اللجوء إلى مثل هذا التعبير بالكلمة عن المضمون الفني في عمله. وهذا التعبير ليس إلا وسيلة منطقية أو رمزية لغوية تساعد على الفهم فقط ولا تدخل في الشكل الجمالي للفن، تمامًا كالأرقام العربية أو الرومانية. وهذا بالتأكيد ما نجده في الكتابة العربية – مهما كان نوعها – قبل الإسلام.. لكن ظهور الإسلام، ومحاولته التأكيد على تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة – قد فتح آفاقًا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني. حقًا إن العبقرية الإسلامية هنا لا تضارع.

إن كلام الله العربي كان يكتب بالخط «النسخي» الذي انحدر من أصول «نبطية»، أو بالخط الكوفي الذي انحدر عن أصول آرامية خلال السريانية. وأهمية هذه الكتابة هي بالدرجة الأولى أهمية منطقية فكرية كما في كل اللغات، إذ لم يكن يعرف حتى لدى شعوب الشرق الأوسط ما يمكن أن يطلق عليه «الخط» أو «علم تحسين الخطوط». فالرومان قد طوروا بعض الأشكال الفنية للكتابة، ولكن أهمية الحروف ظلت – بدون شك – أهمية منطقية

فكرية كما كانت من قبل. والكهنة «الكِلْتِيين» في أيرلندة قد أبدعوا بعض المخطوطات المنمقة مثل كتاب الكلس Book of Kels ، ولكن فكرتهم نحو فن الخط لم تعد على أي حال ما كان مألوفًا لدى الرومان. فالحروف تبدو دائرية محلاة بالزخارف، ولكن الأهمية القصوى للعمل ظلت منطقية فكرية، وإن بدت الحروف هنا أكثر جمالًا وإبداعًا. وعملية الزخرفة هذه تبدو سطحية، لا تمس جوهر الكتابة وهي لم تغير الشكل الأساسي للحروف التي بقي كل منها منفصلًا عن الحروف الأخرى تمامًا.. فإذا كان على البصر أن يثب من حرف إلى حرف فإن وظيفة الفكر هي أن يتوسط في ربط تلك الحروف. وهكذا فإن العقل والذاكرة معًا يتفاعلان لترجمة الحروف المخطوطة إلى المعنى الذهني من ورائها دون أن يخلق الحرف المخطوط أو الكلمة أو الجملة أو السطر أي وعي جمالي.

أما الفنان العربي فإنه استطاع بالتدريج، وخلال جيلين فقط، أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنًا مرئيًا، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئًا آخرًا مستقلًا تمامًا عن المعنى المنطقي الذي يستقيه منها الفكر. وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على نفس النمط ويخضع لنفس الهدف الذي دأب ويدأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح في تطوره لونًا آخر من الأرابيسك. فلقد كانت الحروف في الكتابة النبطية والسريانية منفصلة عن بعضها البعض، كما في الحروف اللاتينية. ولكن الفنان العربي ربطها معًا حتى أصبح المرء قادرًا على أن يعي في لمحة واحدة الكلمة ككل، إن لم يكن الجملة كلها، بدلًا من تنقل الفكر والبصر من حرف إلى حرف. ومن ناحية أخرى فإنه طوع الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني، فهو يمطها، أو يطولها، أو يركبها، أو يفصلها،

أو يربطها، أو يجعلها مستقيمة، أو دائرية، أو يجعلها سميكة ثم يدبب أطرافها، أو يكبّرها جميعًا، أو يكبر بعضها. وهكذا أصبحت الحروف لدى الخطاط مادة فنية طيعة، يركبها ويعجنها كيف يشاء، فتحقق له أي فكرة أو منهج فني يريد. ومن ناحية ثالثة، فإنه استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسية»، ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فنًا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص. ومن ثم نجد الخطوط العربية تسير في خطوط متموجة يمكن للفنان أن يزينها بعدد من الأشكال الزخرفية القائمة بذاتها، سواء أكانت مثبتة بطريقة منتظمة، أم مبعثرة على طول الكتابة وعرضها. على أن ما اكتسبته الأبجدية من مطاطية الشكل قد جعل الخطاط قادرًا على استخدام أي وسيلة يراها مناسبة لتحقيق الفكرة الجمالية التي أراد أن يطورها ويعبر عنها. وفي النهاية نراه يعرض الحروف ليس فقط بالأسلوب الذي يسمح بإبراز زخارف الأرابيسك بل بالأسلوب الذي يدمج شكل الحرف بزخرفة الأرابيسك إدماجًا كاملًا تصبح الكتابة معه لونًا من ألوان الأرابيسك Arabesque . وهذا الإدماج ينشأ إما عن تطويعه وحدات الأرابيسك لتندمج بالحروف، أو العكس. على أن الخصائص الأساسية للحروف، والتي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها فغدت تشكل في النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد. فالخط العربي إذن – مثل الأرابيسك – استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي – أعني الرموز الفكرية للأبجدية – إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح

الوعي الجمالي فيها أصليًا لا ثانويًا، قائمًا بذاته لا بغيره. وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تمامًا على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصور الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام.

إن الإسلام يرى أن كلمات الله هي – من حيث الفكرة – أقرب الوسائل إليه، وهي أصدق تعبير مباشر عن إرادته.. ومادام الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلى دائمًا غير مشابه للحوادث، فإن من المستحيل إذن أن يتصوره العقل، وإن جاءت كلماته وحيًا مباشرًا عن إرادته. ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمى من حيث هي إرادة الله. فإرادة الله سبحانه وتعالى، يجب أن يكون لها من الإجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال. وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع. وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور جعله يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة أن الخالق الأعظم لا يمكن التعبير عنه أو تمثله في الحسي. فمادام هذا الخط قد أصبح لونًا من ألوان الأرابيسك يمكننا إذن أن نتصوره عملًا فنيًا مستقلًا، إسلاميًا خالصًا، بغض النظر عن مضمونه الفكري. ومع ذلك فقد يتحد هذا الفن بأي عمل فني آخر فيرفع من قيمته ومن القيم الجمالية الدافعة فيه، سواء أكانت العبارة الخطية مكملة لذلك العمل أو لا. على أن التبجيل الذي يتمتع به القرآن الكريم لدى المسلمين كان عاملًا فعالًا في سرعة انتشار الخط العربي وتجنيد كل الطاقات والعبقريات الإسلامية لجعله يطبع كل لحظة من حياة المسلم. فلقد أصبح هو «الفن الجماهيري» في الإسلام، نراه على قطع من الحجارة أو الخشب أو الجلد، أو الورق أو الثياب

أو المعدن مزينًا كل شيء من المنزل إلى المكتب، إلى الدكان، إلى المسجد، تحت الأسقف أو فوق الجدران. وأصبح في شموله وعمومه مؤثرًا بالقدر الذي لا تكاد تخلو مدينة – أو حتى قرية – من عدد من الخطاطين البارعين. بل إن تأثيره لم يكن ليقاوم حتى من غير المسلمين. ففي بلاد مسيحية كإسبانيا وفرنسا وإيطاليا عانى الخط العربي من الجهل والعجز معًا، ولكنه مع ذلك استخدم كشكل جمالي بدرجة لا بأس بها. إن الإحساس الإجمالي الناتج عن هذا الخط قادر علي التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تمامًا كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. بل وربما أكثر. لأن المشاهد له – بسبب الفكرة التي يقرؤها مكتوبة أمامه – قادر – بالوعي الذهني – على استنتاج خصائص أبعد وأعمق بالنسبة للموضوع الذي يتخيله، حيث إن قوة الدفع الذي تحركه تقوده هنا إلى خطوات أبعد نحو هذا الموضوع. ومن ثم فلا غرابة إذن أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور، وأن يكون الأمل المشترك بين الملوك والرعايا هو: «أن يتاح للمرء أن يكتب القرآن كله.. ثم يموت»[1].

وطبقًا لما يرويه الزمخشري في أساس البلاغة فإن الوزير محمدًا، أبا علي بن مقلة، قد عقد مقارنة بين تركيب الخط وتأليف الشعر ليحدد

(1) يحكي الأستاذ قاسم لاكي رئيس دائرة تاريخ الفن في جامعة دوربان بجنوب إفريقيا قصة الزلزال المريع الذي حطم مدينة شيراز في القرون الوسطى فيقول: «بعد حدوث الزلزال بأيام وأثناء إزالة الأنقاض عثر العمال على شيخ طاعن في السن تحت الأنقاض ومعه قلم ومحبرة وسراج كان مشغولاً في الكتابة فسألوه فيما إذا كان يعلم بالزلزال، ثم أخبروه أن شيراز قد حطمت فما كان من الشيخ إلا أن صاح بفرح عظيم لقد وجدتها لقد وجدتها. قال العمال: ما هي التي وجدتها يا شيخ؟ فأجاب: كيف تكتب الواو على أكمل وجه».

الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما. وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهذه الخمسة هي:

1 - **التوفية**: وهي أن تأخذ الكلمة حظها الكامل في العبارة التي هي جزء منها بحيث يصبح هناك توازن وانسجام بين الكل والجزء فلا تتلألأ كلمة على حساب أخرى.

2 - **الإتمام**: وهو أن يعطي كل حرف ما يلائمه من حيث الفراغ والقوة والوضوح.

3 - **الإكمال**: وهو أن يخرج كل حرف في شكله الملائم - والذي يحدد في الرؤية هويته وغرضه التعبيري - من تقويم أو ضبط، أو بسط، أو إمالة أو تميز، أو تقعير.

4 - **الإشباع**: وهو إعطاء الحرف كل ما يتطلبه ليبدو للرائي في أجمل صورة وأتم شكل ممكنين.

5 - **الإرسال**: وهو أن ينبثق السطر حر الحركة لا يعوقه تردد أو خلخلة، ومن ثم يكون قادرًا على خلق قوة دافعة ذات سرعة عالية[1].

أما أبو حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه علم الكتابة أن «الكتابة عمومًا روحانية تسربلت برداء مادي»[2]. وخلال العصور الإسلامية نجد المسلمين يتمثلون بأقوال مأثورة لحكماء مجهولي الأسماء لها دلالتها في هذا المجال، مثل: «المرء مخبوء تحت لسانه»، «عقول الرجال تحت

(1) ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي - نشر المجمع العلمي العراقي ببغداد، مطبعة الحكومة سنة 1388-1968، ص 355.

(2) مخطوط غير منشور في مكتبة فينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة رقم (24090)، ذكر ذلك ناجي زين الدين في المصدر المذكور سابقًا ص 396..

أسنة أقلامهم»، «الكتابة رواء الفكر»، «الخط الجميل يلطف الفكر السقيم، ولكنه يمنح الفكرة السديدة قوة تعدل الحياة[1]».

وكثير من علماء العصر الوسيط الذين يتمتعون بسمعة باهرة في دراساتهم للإنسانيات، مثل: ابن عبد ربه، محمد أمين، ابن الأثير، ابن النديم، القلقشندي، وغيرهم، يعترفون بما أحرزه زملاؤهم من الكتّاب المسلمين في هذا المجال. وهم يفخرون بأن الكتابة العربية لهذا السبب قد تطورت أكثر من أي لغة أخرى معاصرة لها، وأنها بلغت من الجمال قدرًا لا يضارع، وأنها فوق هذا كله قد ألبست بأعلى القيم - أعني القيمة الدينية - كأداة حاملة للحكمة الإلهية ومعبرة عنها. وهم يذهبون في تأكيدهم لهذه الفكرة واقتناعهم بها إلى أبعد من هذا فيؤكدون أن القرآن قد عظم من شأن الكتابة في آية منه حيث يقسم بالقلم وما يسطرون[2].

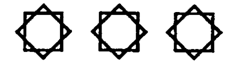
إنه بينما تقوم الفنون جميعًا بممارسة نوع من التأثير الأخلاقي والإنساني على متلقي تلك الفنون، يقف الفن الإغريقي وفن عصر النهضة بصفة خاصة بتوجيه الإنسان إلى التعظيم من شأن نفسه وبتوجيه خياله وإرادته إلى أروع إمكانات التعرف إلى حقائق النفس البشرية. وهما يفعلان ذلك بتلقينه أعمق وأنبل الخصائص الإنسانية، وهي خصائص تبلغ عظمتها قدرًا يجعلها في الشعور ممثلة لخصائص الذات المقدسة، الأمل والهدف الأسمى للإنسان. أما في الإسلام فإن الفن قد حاول وأدرك نفس الغرض من نبل وإنسانية وتعرف إلى الذات. ولكنه إنما أدرك ذلك

(1) زين الدين، المصدر المذكور سابقًا ص 342.

(2) القرآن الكريم سورة 68 آية 1، وانظر أيضًا سورة 96 الآيات 1-5 وانظر كتاب القاضي أحمد «الخطاطون والمصورون» ترجمة و.ت. مينورسكي معرض فراير للآثار الفنية، المجلد الثالث، رقم 2، واشنجطن سنة 1959 ص 48 - 53 «توضيح تفاصيل خصائص فن الخط».

كله فقط بجعل الإنسان دائمًا يشعر أنه في حضرة الذات الإلهية. وهذه الذات الإلهية دائمًا مغايرة للإنسان وليس كمثلها شيء. وتلك هي المثالية الإسلامية التي ولدها الفن الإسلامي في نفوس المسلمين، لم تكن أبدًا لتتمثل الإنسان كأنه الإله بروميثيوس، سارقًا للنار من السماء ومتحديًا جميع الآلهة، فهذا الفن بما فيه من إنسانية قد وطد نفسه خلال وعي المسلم الكامل بحقيقة ذاته التي لا قداسة لها. قد يقال إن في هذا تقييدًا للفنان. نعم، ولكنه تقييد بالقيم القدسية التي هي في ذاتها، لانهائية... إنه تحديد بقيم يمكن رؤيتها وتملكها حين يقف الإنسان منفصلًا عنها مواجهًا لها، أكثر مما يقف ممتزجًا بها، ومازجًا نفسه فيها. فمادام هذان مستويين مختلفين من القيم، من أساسهما، فإنه من المستحيل بالنسبة للإنسان أن يحدث مثل هذا الخلط، وبروميثيوس الإسلام يظل دائمًا إنسانًا مؤدبًا.

إن عظمة الفن الإسلامي تماثل تمامًا عظمة هذا الدين نفسه، وأعني بها إلى أننا كبشر نناضل دائمًا وأبدًا لتحقيق القيم اللانهائية في أنفسنا وفي غيرنا وفي عالمنا. إلا أننا كبشر نعلم دائمًا وأبدًا أن المسافة ثابتة بيننا وبين ما هو أسمى، بيننا وتلك القيم اللانهائية في مَلَئها الأعلى، بين حقيقتنا الإنسانية المخلوقة والحقيقة الإلهية الخالقة. وإننا لنعلم علم اليقين بأننا لن نجتازها. فنحن خلقنا لنعبد الله.



آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن

د. محمد كمال إبراهيم جعفر[*]

سبق لنا شرف الحديث على صفحات هذه المجلة الغراء «المسلم المعاصر» عن الزاد الثقافي الجديد الذي يجب تقديمه لهذا الجيل الحبيب، لأنه كما قلنا آنفًا: «يشتمل خلاصة النتائج والحلول للمشكلات العقلية والدينية والمدنية» وأضفنا إلى ذلك قولنا: إن هذا الزاد يجب أن يعد بنفس المرونة والانطلاق الذي نتمتع به في معالجتنا لقضايانا الفنية، وقيمنا الجمالية.

إن هذا الزاد يعفي ـ كما قلنا ـ من تتبع المكتشفات بفتاوى عفوية أحيانًا، أو بهمهمة من الشك والتردد والاستخفاء.

فما أعظم ثقافة انطلقت صيحتها، وصدر باعثها من دين يجعل الإنسان خليفة الخالق في الأرض، ويمنحه مكان الصدارة والسيطرة بين الكائنات. وما أقرب اليوم الذي يهفو شباب العالم فيه إلى الإسلام كمصحح للتكوين الثقافي والهداية الحقيقية لهذا العدد الهائل من الشباب الضائع[1].

– العدد الحادي عشر – 1977 .

(*) أستاذ ورئيس قسم الفلسفة الإسلامية بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

(1) المسلم المعاصر العدد الخامس 1396هـ 1976/27.

واليوم نحاول أن نعرض بعض التأملات التي استلهمت كتاب الله الكريم وسنة نبيه العظيم صلوات الله عليه، وطافت بقرائح الأعلام الذين تنسموا أريج الإسلام، واستمدوا من أنواره.

وكان اختيارنا للجانب الفني والجمالي نابعًا من اعتقادنا أن هذا الجانب ربما كان أخطر الجوانب وأعمقها تأثيرًا على الفرد وعلى المجتمع. وبالرغم من ذلك فإنه لم ينل حظه من العلاج، إما تحرجًا، وإما خطأ في تقدير قيمته وحيويته، وصريح نسبته الصافية الملتزمة إلى الإسلام.

ومما ضاعف رغبتنا في الكتابة في هذا الموضوع بالذات: إرادة تبديد سحب مشبوهة مخيمة على الجو الثقافي في بعض أرجاء الأمة الإسلامية، تلك السحب التي تضم في أحشائها دخان الغفلة حينًا، والتغافل أحيانًا، كما تضم أبخرة صعدتها أنفاس الضيق والبرم ببعض طيبات الحياة، إلى أبخرة نفثتها صدور الكيد والاستخفاف بالأبعاد الحقيقية لأطراف جوهر هذا الدين.

لقد أظلت هذه السحب الكثير من الناس إلا من عصم الله. وكان لكل منهم تعبيره الخاص عن موقفه إزاء ما عسى أن يكون من علاقة بين الإسلام والفن والجمال ولكن يجمعهم جميعًا أنهم محرومون حقيقةً من إدراك ما يعتز به كل مسلم حر من النظرة الإسلامية الشاملة الكاملة التي التحمت فيها قيم الحق والخير والجمال، في وحدة تنسيقية يسجد لها الكيان الإنساني كله: فكرًا ووجدانًا وعملًا.

أما الخارجون على الإسلام فقد يروجون لانفصام الإسلام عن الحياة في شتى مجالاتها وفي مقدمة ذلك «الفن والجمال» ووسيلتهم في هذا

الصدد جد معروفة، وهي الالتجاء إلى بعض النصوص التي يسيئون تأويلها، ويستمدون من هذه الإساءة دعامة لأحكامهم.

وهؤلاء في الواقع لا يعنوننا الآن، فلن نشغل بالرد عليهم وتفنيد أدلتهم لأننا نرى أن الأفضل من ذلك هو عرض أبعاد النظرة الإسلامية في الفن والجمال، ومحاولة التخطيط لفلسفة جمالية شاملة تستوحي نظرة الإسلام الموسوعية للحياة وللكون. وذلك لأننا نؤمن بأن وضع هذه الفلسفة بهذه الصورة يحقق لنا آمالًا وغايات طالما أخفقنا في الوصول إليها نتيجة لذبول كفاية الذوق والتذوق الجماليين. وقد يؤدي بنا البحث الصبور الهادئ إلى ما يكفل إصلاح كثير من عيوبنا الفكرية والسلوكية، وإراحة الفرد والمجتمع من كثير من الانحرافات والتصورات والأعمال الهابطة التي تودي بالأفراد والأمم.

وقد لا نتجاوز الصواب إذا قلنا: إن نجاحنا في إشراب شبابنا روح هذه الفلسفة المنبثقة ـ أساسًا – من الإسلام، والمنتفعة بجهود الحضارات، باعتبارها كشوفًا إنسانية تصور ثمرة الملكات التي جاء بها الخالق ـ أقول: إن نجاحنا في هذا ـ يرفع عن الدولة كثيرًا من الأعباء، ويوفر عليها كثيرًا من الجهود ولذلك تفصيل في مقام آخر إن شاء الله.

ولا شك أننا إذا وفقنا في عرض النظرة الإسلامية كما شاء لنا الله، فإننا نكون ـ في الوقت ذاته ـ قد وفقنا في الرد على هؤلاء المتخرصين. ولكن الأهم من ذلك هو جمهورنا نحن: شيبًا وشبانًا، فتيات وفتيانًا. إذ ينبغي أن يفقه هذا الجمهور الروح الحقيقية لدينه في هذا الصدد، حتى لا ينفرد بهم فكر مزيف، أو رأي سيئ أو نظر ضيق. وقبل أن نعرض لأسس الفلسفة الجمالية والفنية في الإطار الإسلامي علينا أن نقتنع أولًا بقيمة الجمال والفن وتذوقهما وأهميتهما في حياة الشعوب والأفراد.

قيمة الجمال والفن وتذوقهما:

لعل أبرز الأدلة على أهمية الذوق والتذوق الجمالي هو العناية الفائقة التي يوليها أعلام المربين لرعاية حاسة الجمال منذ نشأتها في الطفولة، ومحاولة توفير كافة الأسباب لازدهارها، وما ذلك إلا لأنهم وجدوا الطفولة أقرب المراحل إلى ينبوع الحياة فلو لم يهيأ للطفل الجو الملائم لإرهاف حاسته وتنمية ذوقه وتغذية خياله، لماتت فيه حاسة الجمال، وهددت تنشئته الخلقية بالجسارة والغلظة، وعقليته بالكزازة والبطء، فإذا كبر كان فاقدًا لأعذب موارد الفضيلة والسعادة والهناء. إن مثل هذا الفتى: «يعجز حقًا عن تقدير الأمور تقديرًا إنسانيًا كاملًا، كما يعجز عن إدراك المثل العليا، والاتحاد في إخلاص عميق وحب هادئ. ومتى خلت حياة من الأشعة التي تفيض بها المثل العليا أصبحت قاحلة باردة، أشبه ما تكون بالمناطق القطبية التي يغطيها الجليد على الدوام»[1].

لقد جاء في مأثور الحكم الصينية القديمة «إذا كان لديك رغيفان من الخبز، فبع أحدهما واشتر بثمنه باقة من الزهر»، وهذا القول - وإن لم نأخذه بحرفه - يشير بلا شك إلى تقدير الجمال والإيمان بحيويته وضرورته.

ومما لا جدال فيه أن كثيرًا من ظواهر العنف والقلق والتوتر والتشويه والتخريب والتدمير، إنما ترجع في حقيقتها إلى عيوب في نظمنا التربوية التي فشلت في رعاية حاسة الجمال وتغذيتها، بل قل إنها نظم ضمت - أحيانًا - ما يئد المواهب في مهدها.

(1) انظر د. يوسف مراد (علم النفس) في العدد 30.

وآية ذلك إهمال دور العلم والعبادة، وعدم العناية بمظهرها الجمالي أو نظافتها، أو رعاية معارض الجمال فيها. لقد أضحى كثير من مدارسنا وبعض مساجدنا في صورة لا تتكافأ مع ما نريده منها، من رعاية وتغذية وجداننا وملكاتنا.

إننا نريد ألا تقع العين في المدرسة أو المسجد ـ ومن قبلهما البيت ـ إلا على ما ينبغي أن يكون مصدر الوحي وإلهام وتنمية لمواهب ناشئتنا.

ونحن أولى الأمم برعاية الفن والجمال وتذوقه، ففيما أبدعته يد خالقنا في الطبيعة، وما أفاضته موارد إحسانه على خلقه من مواهب، معارض غنية بألوان الجمال الذي يقيد النظر ويأسر الفؤاد، ويسعد الروح، ويرهف الحس، ويصفي النفس، ويهذب الخلق، وييسر سبيل السعادة، أليس لنا في الله ورسوله أسوة؟

ومن المسلَّم به أنه لا يتم تذوق الجمال إلا عن طريق المشاركة الوجدانية، وهذا التذوق يصبح خبرة فنية تكتسب بعد تصفية النفس من كل ما علق بها من أدران المنفعة الخسيسة والأنانية الضيقة.

«إن المتعة الفنية نعمة يهبها الله لكل من أمكنه مشاركة الجمال في صفاته وبهجته، كما تهب الحياة جبين الطفل النور والإشراق».

ولا ينبغي للمسلم البصير أن تغطي حاجاته العملية ومطالبه وانشغالاته بصيرته الأولى، وليعلم أن رعاية الفن والجمال لا تخطئ في كثير الكسب المادي[1].

(1) ينعي بعض الباحثين على الشعب البريطاني حاله حين دخل في المرحلة الصناعية التجارية، فقد حدثت نتائج عكسية، حيث أحس الناس – فيما يذكر هذا الباحث – بقبح البضائع الإنجليزية وكسادها في زمن المؤلف ويذكر الباحث: أن المنتج والشعب يتبادلان الاتهام، فالمنتج يلوم الذوق الفاسد عند المستهلك، بينما يذكر دعاة الجمال تجرد الشعب من الحاسة الفنية.

وإذن فمهمتنا تنحصر في أمرين أساسيين:

(أ) خلق الجمال وإبداعه.

(ب) تقدير الجمال وتذوقه. غير أننا يجب أن نلح في التنبيه إلى هذه الحقيقة وهي أنه كلما كانت نظرتنا الإسلامية التي عرضناها في المجال الفكري الخالص واسعة شاملة، فإن تصورنا للجمال ينبغي أن يكون شاملًا وواسعًا؛ لأنه في أقصى تطلعاته ينتهي إلى الله «والله واسع عليم».

ونحن في هذا البحث لا نغفل بالطبع أن الفن في الحياة المعاصرة قد ضم إلى رسالته الأصلية في ميدانه الجمالي رسالة أخرى لا تقل أهمية وخطورة عن رسالته الأولى. لقد تعقدت الحياة المعاصرة وتشابكت فروعها حتى لنجد الفن يؤدي غايات سياسية وعلمية واقتصادية واجتماعية، ولا عجب أن نجد أحد أصحاب أروع السيمفونيات المعاصرة في المؤتمر الثقافي العالمي الذي عقد في أمريكا 1949 يعبر عن رسالة الموسيقار بقوله إن مهمته المعقدة لمواجهة مطالب الواقعية الحديثة تتطلب منه أن يبعد عن الأفكار العظيمة والمشاعر العظيمة وأن تحمل أنغامه إحساسًا عميقًا بالتفاؤل وتأكيدًا قويًا للجمال والكبرياء... إلخ. فالسؤال الذي يجب أن يوجهه كل موسيقار إلى نفسه اليوم هو: كيف أخدم بفني قضايا السلام والديمقراطية والتقدم؟.

وليس هنا مقام تحليل هذه العبارات، ولكن يكفي أن ندرك مدى الإفادة المعاصرة من الفن في مجالات كثيرة من بينها هذا المجال الذي يظن أنه بعيد الصلة بالفن والجمال. والحقيقة أننا نلمح الطابع السياسي واضحًا في عبارة الموسيقار السابقة.

حقيقة الانبثاق الإسلامي:

لقد أوضحنا في غير هذا المقام مميزات الانبثاق الفكري من الإسلام، واليوم نشير في لمحات عابرة، نرجو أن تتلوها دراسات تفصيلية للوصول إلى نظرية محكمة الأطراف، تضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال في الفكر الإسلامي. ونستعين في ذلك بنتائج الدراسات النفسية الحديثة، وتطورات الفنون بوجه عام، بعد اعتمادنا على النبع الأصيل والملهم الأساسي لتراثنا الإسلامي: وهو القرآن الكريم مشفوعًا بأضواء السنة المطهرة، ومذيّلًا بما جادت به قرائح أعلام الإسلام. إننا نرى أن هذه خطوة على الطريق لاستكمال ثقافتنا وترشيدها وإصلاح أنفسنا وترقية أذواقنا وإرهاف أحاسيسنا لنأخذ مكاننا اللائق بخير أمة أخرجت للناس في جميع المجالات.

ونود في البداية أن نصحح فكرة يروج لها ـ بعلم وبغير علم ـ أناس لم تكتمل لديهم الصورة الصحيحة للبعد الإسلامي في مجالي الفكر والوجدان، أو الفلسفة والفن.

فمن هؤلاء من يظن ـ مثلًا ـ أن حياتنا الفنية شكلية وجامدة لأنها «جاءت انعكاسًا للنظرة الشاملة التي تجمع بين الخالق والمخلوق». وليس عيب العربي ـ كما يظن أمثال هؤلاء ـ أن نظرته في صميمها «أن السماء قد أمرت، وعلى الأرض أن تطيع، وأن الخالق قد خط وخطط، وعلى المخلوق أن يقنع بالقسمة والنصيب، وأن المثال سرمدي ثابت وأنه إذا ما تعارضت الآخرة والدنيا كانت الآخرة أحق بالاختيار. فإننا لا نرى في ذلك عيبًا مطلقًا، اللهم إلا في حالة البعض الذي قد يسيء فهم مبدأ القدر. أما إيثار الآخرة على الدنيا عند التعارض: فعملية عقلية ووجدانية تحتاج إلى حكمة وروية وتقدير. أما إيثار الدنيا على الآخرة عند

التعارض، فأقرب العمليات بساطة ودلالة على خواء وسطحية الموقف. فإننا لا نقيس مهارة إنسان أو تفوقه أو رفعته بمقدار اندفاعه نحو الطعام أو الشهوة عمومًا، بل بمقدار قدرته على ضبط نفسه وتوازنه في تغذية روحه وجسده. وما يغذي الروح ينتمي في النهاية إلى ما يعين في الآخرة، وما يغذي الجسد ينتمي في الأصل إلى الدنيا، لكنه في الإسلام إذا تحققت فيه مواصفات خاصة اتصل في انتمائه إلى ما يعين في الآخرة، على تفصيل ليس هذا محله.

وكيف نعيب إيثار الآخرة على الدنيا عند التعارض - وأركز هنا على قولنا «عند التعارض» - وقد قال تعالى: ﴿ مَن كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ ٱلْآخِرَةِ نَزِدْ لَهُۥ فِى حَرْثِهِۦ ۖ وَمَن كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ ٱلدُّنْيَا نُؤْتِهِۦ مِنْهَا وَمَا لَهُۥ فِى ٱلْآخِرَةِ مِن نَّصِيبٍ﴾ (الشورى: 20).

ولم تكن النظرة الإسلامية في صميمها يومًا «لسلامة الشكل لا لحيوية المضمون»، فمن البديهيات الإسلامية أن الشكل لا يغني عن المضمون شيئًا، مهما حاولت تزيين الشكل. وبغير خوض في تفصيل ذلك على جميع المستويات الفكرية والوجدانية والعملية يمكننا أن نؤكد أن القرآن الكريم يحذرنا دائمًا من الاغترار بالمظهر أو الشكل أو الإطار الفارغ سواء كان ذلك في مجال الفكر أو مجال القول، أو مجال السلوك والعمل، أو مجال التذوق الجمالي ونستطيع أن نضيف إلى هذا التأكيد قولنا إن هناك سورًا كاملة من القرآن تكاد تقتصر على هذا الغرض.

ويمكن أن نستعرض كذلك في القرآن موضوعات موزعة على سوره تختص كل سورة بزاوية أو أكثر من الموضوع الواحد وكلها في النهاية تقصد إلى هذا الهدف وهو تحقيق عدم الاغترار بالشكل أو بالمظهر.

ويكفي أن نشير إلى موضوع النفاق والمنافقين بزواياه المتعددة كما عالجها القرآن، فهناك زاوية الشكل الظاهري الحسي البدني واستمع إلى قوله تعالى في هؤلاء من الناحية الشكلية:

﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ ۖ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ ۖ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ ۖ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ ۚ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ ۚ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ ۖ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾ (المنافقون: 4)، وهناك زاوية السلوك ﴿وَلَوْ أَرَادُوا الْخُرُوجَ لَأَعَدُّوا لَهُ عُدَّةً﴾ (التوبة: 46)، ويضيق المقام عن تتبع زوايا النفاق والمنافقين وكلها تصب في نقطة واحدة هي عدم الركون في الحكم إلى الشكل والمظهر.

وفي مجال التذوق الجمالي بالذات نجد القرآن الكريم في عديد من آياته يقدم الصور الجمالية ويحكم عليها بما يشعر الإنسان بضرورة تصحيح نظرته الجمالية حتى تتلاءم مع الحقيقة، فيترتب على ذلك صحة السلوك، وهذا من الوجهة التربوية توحيد للذات الإنسانية وربط وثيق بين ملكاتها وتهيئة حقيقية لأنسب الظروف للخلق والإبداع.

فنضرة الزرع وتنوعه في الحسن والجمال، وفي المذاق والألوان، كلها ظواهر يسجلها القرآن ويدعو الناس إلى تذوق مظهرها الجمالي، لكنه لا ينسى مطلقًا تحديد القيمة الجمالية تحديدًا يتفق مع الحقيقة فيعطي كل مظهر حقه..

فالحبُّ النضيد، والزهر المنور، والنخل الباسقات، والجنات المعروشات، وغير المعروشات، والرمان المتشابه وغير المتشابه والبحر العباب، والبرد المذاب من السحاب، والسماء المزينة بالمصابيح، والطير

الصافات والقابضات، وما إلى ذلك كله[1] مظاهر جمالية تثير الإعجاب والانبهار والمتع، ولكنها جميعًا ـ كما يعلمنا القرآن ـ تقع في إطار الدنيا فيصيبها جميعًا التغير والتحول، بل الانهيار والاندثار، وهنا يفتقد المظهر الجمالي عنصر الخلود والثبات. ولذا وجب أن نمد هذا المظهر الفاني الزائل بسبب إلى الخالد الباقي الذي يفنى كل شيء، ويبقى وجهه الكريم. وهنا في هذه النظرة يصافح الجمال الحق؛ ومن تصافحهما لا يصدر إلا الخير، ومعنى ذلك في النهاية أن القيم الكبرى الثلاث، الجمال والحق والخير، تلتحم في وحدة قوية تتجاوز في سموها أية نظرية إنسانية مهما حاولت التسامي.

وفي ضوء ما سبق ـ وهو قلٌ من كُثر ـ يظهر أننا نختلف مع الرأي الذي يذهب في تعليل دائنا بأنه «النظرة الشاملة التي تعلي من شأن الخارج على حساب الداخل فالمعيار يهبط عليك من عل، ولا ينبثق من طويتك» فالنظرة الشاملة ذاتها لا عيب فيها، بل إننا نعتبرها ميزة كبرى. إذا اتخذنا المعيار الذي هبط علينا من العليم الخبير ـ جل شأنه ـ كان ذلك عيبًا أو سببًا لدائنا؟ وهل تسرب الشكلية إلى مناشط حياتنا جميعًا سببه أننا اعتمدنا على السماء في النظرة أو المعيار، مع إشارتنا فيما سبق إلى محاربة السماء للشكلية؟

وهل يغني عند الإسلام مجرد «المحافظة على الشكل المقبول» بغض النظر عما ينطوي عليه هذا الشكل من لباب الفعل نفسه؟

إننا نرى : أن في هذا الحكم خلطًا بين المبادئ والأشخاص، وتسوية غير مسوغة بين فكر وسلوك بعض المسلمين، وبين جوهر النظرة الإسلامية.

(1) لا يُعيي القارئ تلمس السور والآيات التي ترد فيها هذه الظواهر.

المسألة في نطاق الفكر الحديث

التسوية بين العمل الفني والجميل

مما لا شك فيه أن نظرة أي فيلسوف إلى الجمال أو الفن إنما تخضع لمذهبه الفلسفي العام، فالمثاليون العقليون مثلا يعتبرون العقل أو الروح هما الوجود الحقيقي الوحيد، ومعنى ذلك أن الوجود الطبيعي ليس إلا تركيبة ألفها العقل. ولا يمنع ذلك من القول إنه بالرغم من أن نقطة الانطلاق واحدة فإن بعضهم قد يتخذ بعد ذلك اتجاهًا يباين اتجاه الآخرين من حيث ربطه بين الروح والخبرة.

وهذا الفريق الذي يربط بين الروح والخبرة يذهب إلى أن لهذه الخبرة أربعة ميادين متميزة هي على الترتيب:

(أ) الخبرة الإدراكية، وفيها تعبر الروح عن نفسها في أمثلة جزئية تتجسم فيها، وهي في الوقت نفسه ميدان «علم الجمال».

(ب) الخبرة الإدراكية التي تدرك بها ما هو كلي وهي ميدان المنطق.

(جـ) الخبرة العملية فيما يتعلق بالأمور الجزئية الفعلية وهي ميدان الاهتمامات الاقتصادية.

(د) وأخيرًا الخبرة العملية المتعلقة بالأمور الكلية وهي ميدان علم الأخلاق.

وهذا الفريق يرى أن الفن رؤيا أو حدس؛ إذ العمل الفني صورة ذهنية يؤلفها الفنان ويعيد المتذوقون لفنه تأليفها، أما الوسيلة المادية

لإخراج هذه الصورة الذهنية إلى الواقع فإن الفنان ينتجها باعتبارها فعلًا عمليًّا يحقق به تخليدًا أو إبقاء صورته الذهنية التي هي العمل الفني الحقيقي، ومعنى ذلك أننا نخطئ إذا وصفنا هذه الوسيلة المادة بأنها هي العمل الفني. ولكن ذلك لا يدعونا إلى التفرقة الحاسمة بين حدس الفنان وتعبيره.

والخلاصة أن الفن على هذا النحو ليس إلا عرض الشعور والوجدان ممثلًا في صورة ذهنية.. وإذا كانت هذه الصورة من شأنها إمتاعنا فليس لنا الحق في اعتبار الفن هو العمل النفعي العملي الذي ينتج الصورة الذهنية الممتعة، كما ليس لنا أن نعتبره نشاطًا خلقيًّا عمليًّا، من حيث إنه لا يجوز الحكم على الفن من وجهة نظر خلقية، وإن كان الفنان باعتباره إنسانًا مقيدًا نوعًا ما ببعض المسئوليات الخلقية. وليس لنا الحق أخيرًا في الخلط بين الفن والمعرفة التصورية.

إن هذا الفريق - وقد اعتبر الفن نشاطًا من أوجه نشاط الروح - يخطئ من يزعم أن الجمال يوجد في الطبيعة.

«فالطبيعة بكماء ما لم ينطقها الإنسان» لأن كون الصورة الذهنية تعبيرًا ناجحًا ليس شيئًا آخر سوى كونها عملًا فنيًّا. فالتعبير والجمال فكرة واحدة تؤدى بلفظين مختلفين.

وربما كان «كروتشه»[1] خير ممثل لهذه النظرية التي امتدت أطرافها بحيث جعلت «كروتشه» يعد علم اللغويات العام وعلم الجمال شيئًا واحدًا، فأدامت الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيرًا عن شعور أو رمزًا له نقبلها من حيث كذلك بكل استعمال للغة وغيرها من طرائق الرمز وتمتد أصول

(1) ارجع إلى كارل جوجواسيرز كولنجوود كروتشه.

النظرة المتجهة إلى «كانت» الذي أثرت بحوثه ومناقشاته في كتابه «نقد الحكم» فيمن جاء بعده وبخاصة في رأيه القاضي بأن الحكم الجمالي يرتد إلى أصول سابقة على تكوين التصورات الذهنية وأن معايير القيمة الجمالية لها طابع شكلي.

ويرى «كانت» أن الأحكام تختلف باعتبارات أربعة هي: الكم والكيف والنسبة والجهة، وهذا يحصر علم الجمال أساسًا في تحديد كيفية اختلاف الأحكام الجمالية من هذه الجوانب الأربعة.

لكن هذه النظرة المثالية التي أبداها كروتشه ربما لا تحظى بتأييد التجريبتين مع إخفاق الأخيرين في تقديم نظرية في الجمال تحل محل نظرية المثاليين.

وفي رأينا أن الآراء والنظريات الجمالية لم تفلح جميعًا في صوغ نسق فكري عام عن الفن والجمال يجمع إلى المقياس الذوقي مقومات موضوعية كافية تمنح الجمال ذاته وجودًا حقيقيًا مستقلًا. وهذا الإخفاق يرجع فيما نرى إلى الغموض والإبهام اللذين يكتنفان كثيرًا من المصطلحات المستخدمة في هذا الصدد من مثل كلمة «الرمزية» والتعبير، والحدس، والصورة الدالة. وغير ذلك من الألفاظ التي تحتاج حقيقة إلى تحليل وتفسير كاملين قبل استعمالها في صوغ النسق الفلسفي.

والأعجب من ذلك أن نرى بعض الفلاسفة ينكرون إمكان قيام أية نظرية جمالية عامة. وكأن هؤلاء يلاحظون أن علماء الجمال «يزعمون أن هناك جانبًا مشتركًا في كل خبرة تحدث عن مختلف الفنون جميعًا، وعن الجمال الطبيعي، وأن هناك معيارًا عامًا للحكم ينبغي الكشف عنه؛ إذ يمكن تطبيقه في جميع هذه الميادين» يلاحظ هؤلاء الفلاسفة ذلك

فيرون أن علماء الجمال ليس لديهم ما يسوغ هذا الرأي؛ إذ إنه يمكننا الحكم والتبرير في كل حالة جمالية أو فنية محددة، فقد نستطيع مثلًا أن نحدد ما يجعلنا نعجب بهذا الرسم أو بذلك المنظر الطبيعي أو بتلك السيمفونية أو تلك القصيدة، لكننا لا نتوقع أن يكون هناك عنصر مشترك بين هذه الحالات جميعًا.

ونرى أن أمثال هؤلاء الفلاسفة - بالرغم من صدق بعض ملاحظاتهم - إنما ينتهون في بحوثهم إلى نزعة تشكيكية مسرفة ليس لها ما يبررها. صحيح أننا نسلم معهم بأن علم الجمال مازال متعثر الخطى، ولم يكن له مثل حظ إخوته من فروع الفلسفة الأخرى، وقد تنبأ له بعض الباحثين بأحد مصيرين: إما الانتهاء إلى الغموض والانغلاق العام المفعم بالادعاء، وإما إلى الفقر الشديد الذي يزري بمكانته بين سائر المجالات الرئيسية في البحث الفلسفي. وقد يعلق بعضهم بعض الآمال في البحوث الفلسفية في هذا الميدان في الولايات المتحدة الأمريكية التي ستظهر آثارها فيما يزعم.

لكن دعنا لا ننسى أن فكرة العنصر المشترك بين كل صور الجمال الطبيعي أو المصنوع ضاربة في القدم، حتى التسمية الأجنبية لهذا العلم، والمستمدة من الكلمة اليونانية aest Thesis[1] - ومعناها «الإدراك الحسي» - تشهد أن المشكلة في الأساس كانت تدور حول الذوق والتذوق. وربما كان أقدم عمل باق في مجال علم الجمال أو الإستطيقا إنما يتمثل في محاورة

(1) الواقع أن مصطلح الإستطيقا Aesthetics بالإنجليزية Esthetique بالفرنسية وصفه لأول مرة بومجارتين Baumgarten وقد يطلق على علم الجمال وعلى عالم الجمال، كما أنه قد يستعمل بمعنى مجرد الحساسية والذوق. كما استعمله «كانت» في عبارته الحساسية (أو التذوق) الترنسندنتالية Transcendental Aesthetics وموضوعه الصور القبلية أي الزمان والمكان، غير أن «كانت» استعمله في كتابه «نقد الحكم» بمعنى الحكم التقويمي الخاص بالجميل.

«هيباس الكبير» لأفلاطون.. تلك المحاورة التي يحاول منها السوفسطائي هيباس ـ دون جدوى ـ أن يقدم لسقراط تعريفًا مقنعًا للجمال.

ولعل أدق المشكلات التي تعترض المتأمل في ميدان الجمال والفن تتمثل في الأسئلة الملحة التي تتطلب منه إجابة صريحة واضحة أهمها:

إذا كان الناس يحكمون على أشياء طبيعية وعلى منتجات الفنون الجميلة بأنها جميلة. فكيف نستطيع أن نثبت صدق هذه الأحكام الخاصة بالقيمة الجمالية، وكيف نبرر ترجيح وجهة معينة من وجهات النظر كلها؟ ما هو العمل الفني حقيقة؟ وهل يمكن لنا أن نقف موقفًا جماليًا واحدًا تجاه الأعمال الفنية والظواهر الطبيعية على السواء؟

ولعل أخطر مشكلة تواجه فيلسوف الجمال هي تحديد مجال تأمله وحكمه دون إقحام نفسه في تخوم المجالات النقدية الأخرى، ومن هنا وجب على الفلاسفة وضع الحد الفاصل المميز بين علم الجمال والنقد.

على أن الذي يهمنا في هذا المقام هو أن نشير إلى أن البحث الفلسفي يتجه اتجاهًا سليمًا إذا حاول تأمل المعيار الذي يمكن أن يكتشف ليصلح أساسًا للحكم الجمالي. أما مسألة حدود علم الجمال أو التساؤل عما إذا كانت مناقشة الفارق بين الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي مناقشة فلسفية، أو أنها مناقشة تتعلق بالنقد الفني فيجب أن ترجأ بعض الوقت حتى تتجلى نتائج الجهود المبذولة في الميدانين مع إمكان تبادل التعاون. وكذلك الأمر فيما يتصل بالعلاقة والتشابه بين مشكلات علم الجمال ومشكلات علم الأخلاق.

على أننا نعلم أن من الفلاسفة من عد هذا التشابه ضربًا من الخطأ، ومنهم كذلك من لم يرض بمجرد الحكم بالتشابه ورأى أن ذلك لا يصور العلاقة بينهما تصويرًا صحيحًا، إذ علينا أن نتحدث عنهما في ضوء نظرية واحدة في القيمة يمكننا تطبيقها - في شيء من التعديل الطفيف - على ميداني الجمال والأخلاق.

وعلى هذا النحو يمكننا أن نوجه سؤالًا واحدًا في كل من الأخلاق والجمال تمثل الإجابة عنه أهم مسألة في كليهما وهذا السؤال هو: هل هناك معيار للأخلاقية أو للجمال يتخطى حدود العرف الذي تتواضع عليه جماعة من الجماعات؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو هذا المعيار؟ ولا نعجب إذا وجدنا أن هناك توازيًا وتساوقًا بين النظرة الأخلاقية والنظرة الجمالية كما يتمثل ذلك في أهم نظريات الميدانين، وعلى سبيل المثال نجد فيلسوف الأخلاق الذي يؤيد نظرية النسبية الأخلاقية - بمعنى ارتباط صدق المعتقدات الأخلاقية بفرد أو جماعة معينة، يناظره فيلسوف الجمال الذي يرى أن معيار الذوق السليم ليس إلا ما تعارفت عليه الجماعة أو الجماعات.

وكذلك نجد فيلسوف الأخلاق الذي يؤيد مذهب اللذة ولا يجد قيمة خلقية إلا في إنتاجها، يماثله ويوازيه فيلسوف الجمال الذي يطبق مبدأ اللذة أو المتعة ويجعل إنتاجها المعيار الوحيد للقيمة الجمالية.

وأخيرًا نجد توازيًا كذلك بين بعض النظريات الأخلاقية والجمالية، فالوجود الموضوعي للخير بمعنى حضوره في كل ما هو قيم خلقيًا، يناظره الوجود الموضوعي للجمال في كل ما هو قيِّم جماليًا.

ولن يعدم القارئ أن يجد في ميداني الأخلاق والجمال نظريات تنحو نحو الذاتية أو الموضوعية في تحديد معنى القيمة في كليهما[1].

(1) يتبع السيكولوجيون طريقة معينة في إجراء التجارب على التذوق الفني لمعرفة خصائص الجمال ويطلقون على هذه الطريقة «الموازنة الثنائية». وذلك بتقديم عملين فنيين يطلب إلى المشاهد أو المجرد المفاضلة بينهما مع ذكر الأسباب وقد قدم بحث هام يعتبر أجدر البحوث بالتقدير في إنجلترا في معمل علم النفس بكمبردج وقد كشفت التجارب عن وجود أربع طرائق من الحكم الذوقي، وعلى ذلك يمكن تقسيم المتذوقين إلى اتباع هذه الأنواع الأربعة الرئيسية، وهي باختصار:

1 - مركز النوع الربطي الذي يبنى الحكم فيه على ما يثيره من تداعي المعاني أو الذكريات السارة الغامضة.

2 - النوع التأثيري الذي يبنى الحكم فيه على أساس التأثير النفسي الذي تحدثه الصور الفنية بذاتها صوتًا كانت الأداة أو لونًا ومن ذلك مثلًا وصف لبلد الألوان بالدفء أو الحرارة... إلخ..

3 - النوع التشخيصي Character Type وفيه تخلص على الصور ومعارض الجمال والفن خصائص الشخصية كوصفنا للون الأصفر الفاتح بالعنف، أو اللون الأرجواني بالصخب واللعب، وكتقمصنا في حال المشاهدة ومشاركتنا الوجدانية، وذلك لأن الخيال في حال الغبطة المفعمة يصنع كما يقول رسكن في السحب حركة، وفي الأمواج بهجة وفي الصخر أصواتًا وقد تزداد هذه الحالة فتتجاوز حدود المشاركة إلى مرتبة الاتحاد الفني أو الاندماج كما يتجلى ذلك جيدًا حتى في حياتنا العادية فإننا نرى الناس مثلًا تتكيف نفوسهم بما ينظرون إليه، فالخط الرأسي المستقيم يجعلهم يقفون وقفة مستقيمة. والخط المنحني يجعلهم ينحنون أو يحسون كأنهم على وشك الوقوع، وشكل الحلزونيات يخلق فيهم إحساسًا بالضعف والغثيان - هذه التجربة التي تزداد عند بعض الناس فتصبح حالة مرضية - مقصورة ولا شك على عدد محدود من الناس لكنْ لها أساسٌ في النظرية التي أشرنا إليها سابقًا. ومن الواضح أن هناك فرقًا بين أن تكون مع الشيء مشاركًا مع تميز الطرفين، وبين أن تندمج اندماجًا تامًا.

4 - أما النوع الرابع والأخير فهو النوع الموضوعي:

وأهل هذا النوع يقفون من الظواهر الفنية موقفًا ذهنيًا نقديًا أكثر منه انفعاليًا. فهم في حكمهم على الصور مثلًا ينصرفون عن الموضوع والعنوان ويتحدثون عن النظام والتأليف والإجماع ونواحي الانسجام والتظليل والإضاءة وما إلى ذلك. ومن السهل إيراد أمثلة من ميادين الفن الأخرى.

ونرى أن هذه الأنواع الأربعة ليست منفصلة أو مميزة لفريق بالضرورة بل إنها قد توجد معًا على اختلاف في درجة غلبة نوع على آخر. لكن المهم أن تعلم أن علماء النفس استنبطوا من أمر هذه التجارب فكرة واحدة: أن الناس حين يحكمون على شيء بالجمال فإنما يحكمون=

ويمكن[1] تلخيص الموقف الجمالي الآن بقولنا: إن الفيلسوف الحديث فيما يبدو يحاول أن يعود إلى الرأي القديم الذي يقضي أن الجمال موضوعي، وليس شيئًا نخترعه أو نتصوره بأنفسنا، إنه شيء نحسه ونجده. إنه باختصار «شيء يحل في الموضوع الجميل». وغير خاف أن هذا الرأي كان موضع رفض وإهمال إلى عهد قريب حيث اعتبر الجمال أثرًا وقتيًا لحالة من حالات العقل وليس صفة في الأشياء الخارجية، أشجارًا كانت أم أزهارًا وقصائد أم صورًا وألحانًا.. فكلمة جميل المقابلة للكلمة الإنجليزية «beautiful» مثل كلمة جدير بالحب المقابلة في الإنجليزية «lovable» تستعمل لتصور صفة نخلقها نحن على الشيء مع أنها في الواقع تقرر أثر هذا الشيء في نفوسنا.

ومن الواضح أن منطلق هؤلاء في الجمال يمكن أن يكون منطلقًا بالنسبة للعالم الخارجي كله.. ويتطرق هذا الاتجاه حتى لينتهي أخيرًا إلى ما يكاد يبرهن على بطلان نفسه، وكما يقول النقاد إن الجمال الذاتي إنما ينشر بمنشاره الغصن الذي هو جالس عليه.

والموقف الموضوعي ـ كما ينبغي أن يفهم ـ يرى استقلال الخصائص الجمالية التي يتمتع بها الشيء الجميل عن العقل وذلك في مواجهة المذهب الذاتي المتطرف. ولذلك فهو يسأل هذه الأسئلة حول الجمال والجميل، فيسأل مم يتألف؟ ما هي بالضبط هذه الخاصة التي تمكننا حاسة الجمال من إدراكها كما تجري تجارب فعلية مطبقة الطريقة التي سبقت الإشارة إليها.

= في الغالب من موقف شخص متحيز نتيجة للعوامل التي تؤثر فينا.

(1) مرجعنا في هذا الجزء: Rist Groce P. 237 ـ د. يوسف مراد (علم النفس والفن) ـ «كانت» نقد العقل الخالص – «جون ديوي» الفن خبرة ـ «محاولات أفلاطون» encyclop، of philos ـ ارجع إلى Rist Groce.

إن أي قارئ للقرآن الكريم يدرك على الفور دعوته العامة للناس لاستطلاع مجالي الجمال التي أحكمتها يد القدرة، ولكن الهام الفريد حقًا في مثل هذه النصوص القرآنية، التي تتحدث عن مواطن الاتساق والجمال في الكون، أنها لا تغفل الحقيقة ولا تزيفها بزيادة أو نقص بغية الإبداع الفني، وإنما تعبر عن الحقيقة في صراحة ودقة دون أن تفقد جو الجمال الخلاب.

إن هذه السمة الخاصة بالقرآن تميزه عن أي أثر أدبي مهما كان مصدره، ناهيك بالتراث العربي الذي سرت فيه يومًا نغمة «أعذب الشعر أكذبه».

إن القرآن يعلمنا في مجال التربية الجمالية، فيما يعلِّم، أن من ينظر في ملكوت الله، ومن يتأمل جوانب الطبيعة حوله يدرك أن هذا النسق من الخلق لم يكن لمجرد إشباع الحاجات الضرورية للإنسان من الوجهة المادية، ولم يرتبط في قيمته الجمالية بمجرد تحقيق الغاية المعيشية المرتبطة بالجسد، إذ لو كان الأمر كذلك لما برز الخلق على هذا النمط المنسق المتناسب الذي لا تفاوت فيه، ولكان على نمط أكثر بساطة وأدنى إلى العشوائية والتفاوت.

إن الأمر على العكس من ذلك تمامًا، فكثيرًا ما نبه القرآن إلى ضرورة تأمل الكون وتقدير ظواهره وتذوق روائعه وتلمس العبرة منه. بل إنه يبصرنا بما يمكن أن نفيد منه في تقديرنا ونقدنا للجمال، فهو حين يخبرنا مثلًا بأن الله جل جلاله خلق سبع سماوات طباقًا، يتبع ذلك

قوله ﴿مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ﴾ ثم ينبهنا هنا ويدعونا إلى إعادة التأمل والنظر مرة ومرتين حتى نستوثق من سلامة الحكم وصدق الوصف. وتلك هي أصول التربية الحقة التي تدعو للتريث والتأكد قبل إطلاق الأحكام. يقول - جل شأنه - ﴿فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣ ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئٗا وَهُوَ حَسِيرٞ﴾ (الملك : 3، 4).

وهذا لعمري وصف دقيق لحال النظر الذي طال جولانه، وتكرر تقلبه بغية تلمس عيب أو انفطار أو تفاوت. فما أتعب النظر وأتعسه إذا أراد أن ينساق لوهم إمكان العثور على نقص في صنعة «الذى أتقن كل شيء»!

حقًا إن القرآن الكريم ليوجهنا إلى الغايات والمقاصد المتعلقة بخلق الأنعام فيذكر الجانب النفعي لهذه الحيوانات ويتوج ذلك بالغاية الجمالية بعد الوفاء بالغايات الأولى الأساسية. ولا يفوته أن يذكر نوعًا آخر من الحيوانات فيشير إلى الجانب النفعي كذلك ثم يعززه بالجانب الجمالي، مما يشهد لما سبق ذكره من عناية الإسلام بالتربية الجمالية. يقول - سبحانه - ﴿وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦ وَتَحۡمِلُ أَثۡقَالَكُمۡ إِلَىٰ بَلَدٖ لَّمۡ تَكُونُواْ بَٰلِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ ٱلۡأَنفُسِۚ إِنَّ رَبَّكُمۡ لَرَءُوفٞ رَّحِيمٞ ۝٧ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ﴾ (النحل : 5-8).

وتأمل قوله تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦ نَبَاتَ كُلِّ شَيۡءٖ فَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهُ خَضِرٗا نُّخۡرِجُ مِنۡهُ حَبّٗا مُّتَرَاكِبٗا وَمِنَ ٱلنَّخۡلِ مِن طَلۡعِهَا قِنۡوَانٞ دَانِيَةٞ وَجَنَّٰتٖ مِّنۡ أَعۡنَابٖ وَٱلزَّيۡتُونَ وَٱلرُّمَّانَ

مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَٰبِهٍۗ ٱنظُرُوٓاْ إِلَىٰ ثَمَرِهِۦٓ إِذَآ أَثْمَرَ وَيَنْعِهِۦٓۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكُمْ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوْمٖ يُؤْمِنُونَ﴾ (الأنعام: 99).

وتأمل هذه اللوحة الرائعة التي يرسمها القرآن للأبرار ـ وهذا نمط آخر من أنماط الجمال سنشير إليه بالتفصيل فيما بعد، ﴿إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ ﴿٢٢﴾ عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ يَنظُرُونَ ﴿٢٣﴾ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ ٱلنَّعِيمِ ﴿٢٤﴾ يُسْقَوْنَ مِن رَّحِيقٖ مَّخْتُومٍ ﴿٢٥﴾ خِتَٰمُهُۥ مِسْكٞۚ وَفِي ذَٰلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ ٱلْمُتَنَٰفِسُونَ﴾ (المطففين: 22-26).

فالنعيم الذي يتمثل في تعانق الأعين، ومصافحة الوجوه يسري كما يسري الشعاع ليضيء خلال الوجوه فينضرها حتى لتعرف فيها نضرة هذا النعيم ورواءه. وأهل هذا النعيم يسقون الخلاصات البكر من كل ما يمتع ويلذ، ويضوع أريجه العطر الذي يضاعف المتعة ويزيد السرور، والآيات الأخرى ﴿فِي جَنَّٰتِ ٱلنَّعِيمِ ﴿٤٣﴾ عَلَىٰ سُرُرٖ مُّتَقَٰبِلِينَ ﴿٤٤﴾ يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٖ مِّن مَّعِينٍ ﴿٤٥﴾ بَيْضَآءَ لَذَّةٖ لِّلشَّٰرِبِينَ ﴿٤٦﴾ لَا فِيهَا غَوْلٞ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ ﴿٤٧﴾ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٞ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٞ مَّكْنُونٞ﴾ (الصافات: 43-49).

هذه الآيات ترسم لوحة أشمل وأعمق إذ تورد التقابل والمصافحة بالوجوه مشفوعة بالكأس الطائفة التي جمعت إلى جمال الشكل لذة المضمون واتزانه أثرًا وامتدادًا. ويكمل اللوحة ويأتي في قمة زينتها هؤلاء الحسان اللاتي جمعن إلى جمال الصورة وبهاء المنظر جمال النفس وزينتها الممثلة في العفة والتصون حتى لكأنهن في الرقة والتصون والترف «بيض مكنون».

تسجيل التأثر بالجمال:

ويطول بنا الحديث إذا حاولنا تتبع الصور الجمالية التي لفت القرآن أنظارنا إليها سواء كانت هذه الصور حسية أو معنوية، وسواء كانت فكرة أو قولًا أو عملًا. ألم تأمر إحدى آياته أن نقول: للناس حسنًا؟

غير أن أطرف الصور التي يمكن أن تصادف المسلم في كتابه الكريم تسجيل تجربة جمالية نادرة فيها يظهر الجمال البشري في أقصى صوره، والتذوق الجمالي في أقصى صوره، والطريف حقًّا في هذه التجربة أنها تجربة جماعية، وليست تجربة فردية تمثل موقفًا ذاتيًا يقبل الأخذ والرد. وأطرف من هذا وذاك أن هذه التجربة أجريت في سياق التحدي الذي كان من الممكن أن يقلل من شأن التأثر بالجمال لإثبات الغلبة والانتصار في هذا المقام.

ففي قصة يوسف ـ عليه السلام ـ يحدثنا القرآن الكريم أن «نسوة في المدينة تناقلن نبأ حب امرأة العزيز المتوقد ليوسف، وأنحين عليها باللوم، ووسمنها بالضلال المبين».

﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (يوسف: 31).

ففي هذه الآية الكريمة نرى التأثر بالجمال يبلغ ذروته في الذهول عن النفس والاستغراق الكامل في المشهد الجمالي، ممن كُنَّ بالأمس القريب لا يرونه أهلًا لأن يثير مثل هذا الشغف والاهتمام في نفس امرأة العزيز.

فإذا ضممنا إلى هذا ملاحظة أن المرأة في العادة تبدو متحفظة عند الإعجاب بالرجل، إذ تظل ضنينة في أحكامها بحكم طبيعتها، محتفظة

بشيء من الدلّ والتعالي، فلا تستسلم في سهولة للتأثر الانفعالي بالرجل مهما حوى من مقومات الجاذبية والجمال - إذا ضممنا هذه الملاحظة - أدركنا مدى قوة التأثير الذي تعرضت له هؤلاء النسوة، وأدركنا في الوقت نفسه مدى الروعة التي اتسم بها جمال يوسف، ذلك الجمال الذي لم يغن أمامه حذر أو احتراس، والذي من أجله جابهت امرأة العزيز وجابهت هؤلاء النسوة بقولها فيما ينبئنا القرآن ﴿فَذَٰلِكُنَّ ٱلَّذِى لُمْتُنَّنِى فِيهِ ﴾.

ولسنا نريد بعرض هذه الآية تبرير موقف امرأة العزيز أو نسوة المدينة، ولكننا نريد أن نؤكد أن القرآن الكريم لا يغفل موردًا من موارد التربية الجمالية، وسنرى كيف اتسع المدى القرآني في هذا المجال حتى شمل المادة والروح والحس والمعنى والشهادة والغيب بحيث لا يملك الباحث المنصف إلا أن يسلم بوثاقة نسبته إلى العليم الخبير جل وعلا.

ومن هنا صح للباحث أن يقول إن شمول نظرة علماء المسلمين وموسوعيتها مستمدة أصلًا من الإسلام، ونابعة من هدي قرآنه، وسيتضح لنا فيما بعد أن هذا لا يعني أن تكون الصور الفنية والجمالية التي أنشأها الفنانون في الحضارة الإسلامية تطبيقًا أمينًا لمقتضيات النظرة الإسلامية الجمالية. ولكن ذلك يعني أن النظرة الفلسفية، أو القالب الفكري للرؤية الجمالية من وحي الروح الإسلامية.

ولعلنا لا ننسى ما سبق تأكيده من أن أول ما يطالع الباحث عن الجمال والفن في الإسلام هو شمول النظرة الإسلامية شمولًا فريدًا يجمع في حناياه جمال الخالق وجمال المخلوق (صنعة وطبعًا) وإن شئت فقل، الجمال بطرفيه: المطلق والمقيد، أو المحدود واللامحدود.

وهنا يجب أن نقف وقفة قصيرة لننبه إلى أن التأمل في الحديث عن جمال الخالق وجمال المخلوق في الفكر الإسلامي اتخذ طريقين

متميزين: أحدهما ذلك الطريق الذي يحتفظ دائمًا بالحد الفاصل المميز بين الجمالين، كما يميز دائمًا بين الإله والكون بدرجة لا تعني فصم العلاقة بينهما، ولا تتناقض مع ربط الثاني بالأول باعتباره المصدر القريب البعيد المتعالي في وقت معًا، وهذا الطريق يمثل السمت الأصيل لجوهر الإسلام القاضي بمبدأ التوحيد.

أما الطريق الثاني: فلا يرى إلا جمالًا واحدًا في صورتين: مطلقة ومقيدة.. وهما وجها عملة واحدة بناءً على نظرية وحدة الوجود.

وقد نخطئ أحيانًا فنخلط في فهمنا بين الطريقتين فنصف أناسًا مثلًا بأنهم من أتباع وحدة الوجود، مع أنهم ليسوا كذلك في الواقع. وقد يكون لنا في هذا الخطأ بعض العذر؛ لأن الخيط الذي يفصل بين «ربط الوجود بالواحد، ورؤية آثاره منبثة في الكون، واستطلاع وحدته في هذه الآثار - نقول إن الخيط الذي يفصل بين ما سبق وبين تصور الوجود واحدًا له ظاهر هو العالم، وباطن هو الله خيط في غاية الدقة».

ومنذ فترة بعيدة تنبه كثير من الباحثين إلى خطأ الخلط بين «وحدة الوجود»، و«وحدة الشهود» مع ما بينهما من فرق جوهري عماده في الأولى الفكر وفي الثانية الوجدان بمعنى أن تكون الأولى نظرية فلسفية، والأخرى تجربة وجدانية نفسية تتضاءل فيها الظواهر وتشحب في ذاتها، لكن الأثر الإلهي يربط بينها.

ولا جدال في أن رجال الفكر والعلم والفن في الإسلام لم ينسوا لحظة أن يتطامنوا ويخشعوا أمام الذوق القرآني والجمال الإلهي، ولذلك لا عجب أن نرى كثيرًا منهم يعقد فصولًا للجمال، يخصص بعضها للحديث عن الجمال الإلهي ضاربًا الأمثلة من هذا العالم، فإذا تحدث عن جمال الطبيعة أو جمال الفن المبتكر، لم ينس في النهاية أن يعود إلى تذكيرنا

بالجانب الإلهي وكأن روح الآية الكريمة ﴿وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ﴾ تسري في خلايا فكره.

ويجب التنويه إلى أن أعلام الإسلام طرقوا نفس المشكلات وأجابوا عن التساؤلات التي شغلت المفكرين المحدثين، فقد ناقشوا الموقف الجمالي في الحكم بين الذاتية والموضوعية، وعالجوا المعايير الجمالية وعلاقتها بالعلم والأخلاق، كما استعرضوا آثار التربية الجمالية، وصلتها بكل من علم النفس والدين، وهم في كل موضع لا يغفلون عن ربط الخلفية العريضة التي يعرضون إزاءها آراءهم من حيث العودة النهائية إلى الله جل جلاله.

استمع إلى الإمام الغزالي - رضي الله عنه - وهو يعرض لنوعي الجمال - الحسي والمعنوي - ضاربًا الأمثلة من صميم الحياة البشرية تمهيدًا للحديث الرائع المتدرج صعدًا حتى يصل إلى الله جل جلاله.

يقول الإمام الغزالي[1]:

«واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال. ولكن الجمال إن كان يناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام، إلى غير ذلك من الصفات الباطنة، أدرك بحاسة القلب. ولفظ الجمال قد يستعار أيضًا لها فيقال: إن فلان حسن وجميل، ولا تراد صورته، وإنما يعني به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانًا لها كما تحب الصورة الظاهرة. وقد تتأكد هذه المحبة فتسمى عشقًا. ومن العجب أن يُعْقل عشق شخص لم تشاهد قط صورته أجميل أم قبيح وهو الآن ميت، ولكن لجمال

(1) إحياء علوم الدين 2/278.

صورته الباطنة وسيرته المرضية وغير ذلك من الخصال، ثم لا يعقل عشق (محبة متناهية في العمق والتأصل) من ترى الخيرات منه؛ بل على التحقيق: «من لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسناته، وأثر من آثار كرمه، وغرفة من بحار جوده، بل كل حسن وجمال في العالم أدرك بالعقول والأبصار والأسماع وسائر الحواس من مبتدأ العالم إلى منقرضه، ومن ذروة الثريا إلى منتهى الثرى فهو ذرة من خزائن قدرته، ولمعة من أنوار حضرته» وهذا تعبير رائع ودقيق عن الطريق الأول الذي ألمحنا إليه.

وفي قمة هذا الطريق ـ كما نرى ـ أناس انطلقت فيهم كافة الطاقات وأشرقت فيهم منافذ الإدراك حسًّا وعقلًا وبصيرة وانتهت نظرتهم الجمالية في كل حالة إلى مصدر الجمال ذاته. وهنا تلتقي الحقيقة الدينية بالقيمة الجمالية في اتساق وانسجام.

إن هذه الصفوة المضيئة تحقق عمليًا ما لم يستطع فلاسفة الجمال تحقيقه من ربط القيمة الجمالية بمبدأ يتجاوز حدود عالم الظواهر: وهؤلاء كما يقول حجة الإسلام:

«إن سنحت لأبصارهم صورة، عبرت إلى المصور بصائرهم، وإن قرعت أسماعهم نغمة، سبقت إلى المحبوب سرائرهم، وإن ورد عليهم صوت، لم يكن انزعاجهم إلا إليه، ولا طريهم إلا به، ولا شوقهم إلا إلى ما لديه، ولا انبعاثهم إلا له، ولا ترددهم إلا حواليه».

وأما الطريق الثاني فتمثله فئة ارتضت وحدة الوجود فكريًا ثم صدرت عن ذلك في حديثها عن الجمال، وسنعرض لها في مقال آخر نوضح فيه ما يمكن أن نأخذ منها وما ندع.

غير أن هناك فئة علت حدة عاطفتها في استشعار الوحدة الجمالية حتى قاربت الطريق الثاني المشار إليه، ومن ثم كان غموضها أحيانًا كثيرة، لكنها على أية حال لم تحرم من أضواء النظرة الإسلامية، وبخاصة إذا شرحت أقوالها في رحاب واسعة من التفهم وحسن الظن من حيث الحمل على المعنى الأسلم.

ومن قبيل ذلك قول بعضهم يخاطب الله جل جلاله:

تجليت في الأشياء حين خلقتها ... فها هي ميطت عنك فيها البراقع
قطعت الورى من ذات حسنك قطعة ... ولم تك موصولًا ولا فصل قاطع
تجمعت الأضداد في واحد إليها ... وفيه تلاشت وهو عنهن ساطع
فكل بهاء في ملاحة صورة ... على كلِّ قد شابه الغصن يافع
وكل اسوداد في تصانيف طرة ... وكل احمرار في العوارض ناصع
وكل كحيل الطرف يقتل صبه ... بماض كسيف الهند حالًا مضارع
وكل اسمرار في القوائم كالقنا ... عليه من الشعر الرسيل شرائع
وكل مليح بالملاحة قدرها ... وكل جميل بالمحاسن بارع
وكل لطيف جل أو دق حسنه ... وكل حليل فهو باللطف خادع
محاسن من إنشاء ذلك كله ... فوحد ولا تشرك به فهو واسع
وإياك أن تلفظ بغير البها ... إليه البها والقبح بالذات راجع
فكل قبيح إن نسبت لفعله ... أتتك معاني الحسن فيه تسارع
يكمل نقصان القبيح جماله ... فما ثم نقصان ولا ثم باشع
ويرفع مقدار الوضيع جلاله ... إذا لاح فيه فهو للوضع رافع
وأطلق عنان الحق في كل ما ترى ... فتلك تجليات من هو صانع

ولا يفوتنا في هذا المقام أن ننوه بحقيقة جديدة تضاف إلى رصيد النظرة الإسلامية السامية المستقصية من حيث اهتمام الإسلام بتوجيه الانتباه إلى مواطن للجمال، ومجال للحسن تتجاوز حدود المحسوس والمعقول إلى ميدان المثل والفضائل. فإذا جاز أن يقول أيُّ نظام فكري أو ديني غير الإسلام إن الصبر ـ مثلًا ـ فضيلة رائعة جميلة جديرة بالإعجاب والتقدير، قال الإسلام: لا. ليس مجرد الصبر أهلًا لكل هذا التقييم، بل الأمر مقصور على «الصبر الجميل»؛ ولذلك أوصى نبيه ـ صلوات الله عليه ـ بأن يصبر صبرًا جميلًا إزاء تحميله أثقل مهمة وأخطر مسئولية يتعرض لها بشر.

بل إن الأعجب من ذلك أن تجد أن المكاره ذاتها قد يكون لها حظها المقسوم من الجمال الذي يراعى عند الإنشاء أو عند إطلاق الحكم. وليس من محض المصادفة أن نجد الآية القرآنية الكريمة التي تتضمن توصية الرسول في مقام آخر بالصبر دون أن تورد وصف الجمال، تحتفظ بهذا الوصف لشيء آخر غير الصبر وهو «الهجر» للكفار والمستهزئين، يقول سبحانه مخاطبًا رسوله صلوات الله وسلامه عليه ﴿وَٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾ وبذلك أرسى الإسلام قواعد رعاية الجمال حتى في الفضائل والمكاره.

وإن شئنا تركيزًا للنقاط الجوهرية في النظرة الإسلامية الجمالية والفنية بصورة عامة، مقارنة بالنقاط الجوهرية المستخلصة من حصيلة الفكر الحديث أجريناه على هذا النحو:

أولًا: ينفرد الإسلام بتماسك نظرته الجمالية والفنية وتكاملها وتناسقها وتلاقيها مع نظرته إلى الحق والخير. وبهذا تكون النمط الفريد التي تتعانق فيه القيم الثلاث.

وهذا مقابل التباين والانفصام بين أجزاء النظرة الغربية الحديثة للجمال، إذ يُدّعى دائمًا ضرورة الفصل بين هذه القيم بحجة ضمان حرية الفن والفنان وقد رأينا صدى مثل هذا الرأي الذي سبق الرد عليه.

ثانيًا: تسمح النظرة الإسلامية بالحقيقة الموضوعية للجمال الموجود في الطبيعة والمصنوع بيد الإنسان. وذلك يعني في صراحة أن إعجابنا بالجمال وتقديرنا له ليس تعبيرًا ذاتيًا محضًا لا أساس له من الواقع، كما يدعي ذلك بعض المحدثين الذين يرون أن الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الإنسان، إنها لا تحوي شيئًا ولا تعي شيئًا، وإننا نحن الذين نخلق الجمال بأفكارنا وعقولنا وأمزجتنا وأهوائنا، فإلى الإنسان، وإلى الإنسان وحده يجب أن ينسب كل الفضل في خلق الصور الجمالية أو الحكم عليها. وهذا كما رأينا عند النظر الدقيق غير صحيح. بدليل أن روائع صورنا الفنية والجمالية إنما استلهمت صور الطبيعة.

ثالثًا: تفي النظرة الإسلامية بالنوعين المشهورين للمتعة الجمالية: أولهما هذه المتعة العابرة التي يصاحبها استرواح النفس والاسترخاء بعد العمل المضني، وهدوء الأعصاب. وثانيهما المتعة التي تنعش الذهن وتوقظ الحواس ومنافذ الإدراك، وترفعها إلى آفاق جديدة من الحياة العامرة بالمشاعر والأفكار وهذه المتعة الأخيرة هي المتعة الحقيقية الكاملة التي يحققها مصدر جمالي قيم وهي المتعة التي يحرص الإسلام على تغذيتها وإنمائها؛ لأنها التيار الدافق الذي يمد طاقات الفكر والوجدان والسلوك بما يحفظ لها دوام الرقي والصفاء والصلاح. ولم يغفل الإسلام أهم المقومات الأساسية للصورة الجمالية أو الفنية، التي تعتمد على الحس أولًا، ثم على العقل والبصيرة فيما بعد ذلك أو ما وراء ذلك. فالتناسب، وعدم التفاوت وتقابل الألوان ونصاعتها، وحيوية الانسجام ونبضه في الحي بل وفي

الجماد أحيانًا ـ كلها أمور وجّه الإسلام أنظارنا إليها ودعانا إلى التدبر وإطالة التأمل حتى تتأصل فينا ملكة النقد والحكم.

فإذا أمكن نشدان المتعة الأولى في مثل الآيات:

﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ﴾. ﴿وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ﴾. ﴿فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ﴾. وغيرها وغيرها، فإننا لا يعيينا نشدان المتعة الأخرى الكاملة والمثمرة في كثير من الآيات القرآنية والسنّة النبوية المطهرة ـ ويضيق المقام عن استعراض الأمثلة لذلك. ولا يعيي القارئ المسلم تلمس ذلك في سور مثل: الأعراف والأنعام، والنحل، والصافات[1]... إلخ.

رابعًا: تشد النظرة الإسلامية للجمال انتباهنا دائمًا إلى ما وراء حواسنا، حفزًا للهمم، وإتاحة لتمتع أرقى بمجالي الجمال المطبوع والمصنوع، ومعنى ذلك بصريح العبارة أن الإسلام لا يرضى لمعتنقه أن يكون سطحيًا أو شكليًا تأسره الصورة الحسية في مظهرها القريب، بل تدعوه دائمًا نحو الأعمق، وذلك راجع إلى طبيعة الإسلام ذاتها، من حيث اهتمامه بالعمق الإنساني الممثل في النية أو الضمير باعتبار أن هذا العمق ذاته هو مصدر ما نرى من أفكار، أو خواطر، أو مشاعر، أو أعمال محسوسة.. ولذا ظل الإسلام دائمًا متمسكًا بمقياس البواعث والدوافع ضمانًا لسلامة الحكم. وإذا لاحظنا أن أخطر الأعمال وأجلّ الأحداث والأنشطة الإنسانية كانت في الأصل خاطرًا أو فكرة سلكت سبيلها المتدرج إلى حيز الواقع المشاهد، أدركنا على الفور قيمة النظرة الإسلامية، وأدركنا كذلك أهمية

(1) قارن ص فيما سبق.

التربية الجمالية المستوحاة من الإسلام بالنسبة لفتياننا وفتياتنا، بل بالنسبة لجيلنا المعاصر بأسره.

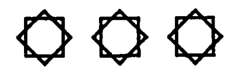
ومن البديهي أن هذا الجانب نفتقده في الفكر الحديث تمامًا، وإن كنا قد نجد بعض أصداء لما يقرب من فكرتنا الإسلامية فيما قد يسمّى بصدق الفنان في التعبير عن مشاعره أو عن مجتمعه. لكن يرد السؤال على الفور: من أي طراز هذه المشاعر، أو هذا المجتمع؟ إذ قد ينقلب الفنان - بين عشية وضحاها - بوقًا لواقع مريض، يزين نقائصه، ويهبط بمستوى ذوقه الفني والجمالي، لاسيما إذا غلب عليه الطابع المادي.

خامسًا: تحرص النظرة الإسلامية على رعاية كافة الملكات والطاقات الإنسانية، ولا ترضى مطلقًا بأن تعطل ملكة، أو تهمل طاقة، أو تركن جارحة أو عضوًا لأن في هذا تعويقًا لسير الحياة، وكأنه تحد آثم لمقتضيات إرادة واهب الحياة جل جلاله. فأسماعنا وأبصارنا وعقولنا وبصائرنا وجوارحنا وجميع منافذ إدراكنا مجندة لأداء دورها المنوط بها للإسهام في المسيرة العامة لتقدم الحياة ودفع عجلة الحضارة. ومن المعلوم أن لكل طاقة أو ملكة ميدانها وخصائصها. وقد عالجنا في مناسبة أخرى بعض جوانب الفكر الخالص وأشرنا إلى بعض فرسان هذا الميدان.

وها نحن أولاء نعلن أن النظرة الإسلامية في مجالي الجمال والفن تعتبر الطاقات النفسية ثروة تفوق في قيمتها أية ثروة أخرى عند ذوي البصيرة والعقل المستنير. وعلى جيلنا المعاصر أن يعتبر أن هذه الثروة - وإن تكن غير منظورة في حد ذاتها - هي بالغة الأثر تتحدى شواهدها وآثارها كل جاحد مكابر.

وسنرى فيما يستقبل من دراسة آثار النظرة الإسلامية فيما جادت به جهود هؤلاء الذين أظلتهم الروح الإسلامية، اعتقادًا وسلوكًا، أو معايشة ومساكنة في ميداني الفن والجمال. وكما كانت أول سورة في القرآن نداء بالقراءة، وتوجيهًا إلى إدراك المنة في التعليم بالقلم نتخذ نقطة البدء في حديثنا عن هذه الآثار باستعراض المنجزات الإسلامية الفنية في مجالي الكتابة والرسم فيما يلي من دراسة إن شاء الله. وسنتبع هذه الدراسة بنظيرات لها في شتى المجالات الفنية والجمالية حتى تتم لنا الصورة الكاملة من الوجهة التاريخية.

وأملنا وطيد في أننا سنصل في النهاية إلى صورة نموذجية منتقاة تجمع في إطارها لب المسألة الجمالية بحيث يمكن على إثرها صوغ الفلسفة الجمالية النهائية التي تصح نسبتها إلى الإسلام، وتليق بواقعنا المعاصر.



الغزو الثقافي في مجال الفنون [*]

د. لويز لمياء الفاروقي [**]

إن أي مناقشة لأشكال الغزو الثقافي الذي تتعرض له البلاد الإسلامية ـ سواء كان في مجال الأيديولوجيات السياسية ، أو الممارسات الاقتصادية، أو العادات الاجتماعية، أو المؤثرات الفنية ـ يتطلب أن نضع في اعتبارنا أربعة معالم مرتبطة بما يمثله هذا الغزو من تدفق في الأفكار والعادات.

وأول هذه المعالم وجوب وصف تلك العناصر الغازية؛ فمن الضروري أن نتعرف تلك المظاهر التي تنتسب إلى الحضارة (أو الحضارات) الأجنبية، والتي تقتحم الثقافة الإسلامية وتنتشر فيها. وفي حالة الغزو الثقافي في مجال الفنون، فإن ذلك يتم فقط عن طريق التحقق من السمات الحقيقية لتلك المؤثرات الفنية الوافدة والمقتبسة، لكي يكون من الممكن تقييم الفائدة المحققة من هذا الغزو أو الخطر الكامن فيه.

وثانيها أنه يتحتم علينا أن نتحرى روافد الغزو الثقافي، وما الظروف الخارجية أو الداخلية التي تسهل هذا الغزو، وكيف نقوم نحن المسلمين

(*) العدد 45 – 1985 .

(* *) أستاذ الديانات والفنون ـ جامعة تمبل ـ فيلادلفيا ـ الولايات المتحدة.

ترجمة عن الإنجليزية، د. محمد رفقي عيسى، جامعة الكويت.

بإعداد التربة وتهيئة المناخ لاقتباس تلك الأفكار والأعراف الغريبة عنا واتباعها؟ وتعالج هذه التساؤلات سبل تأثير عناصر الغزو الثقافي على الحياة اليومية للمسلمين ـ في الجزائر ومصر، في باكستان وجنوب شبه الجزيرة العربية، في آسيا الوسطى ونيجيريا ـ كما نلمسها في الواقع.

وثالث هذه المعالم يشير إلى تقييم الخطر الكامن في عملية تشرب الثقافة الغربية وفي الأذى الناجم عنها سواء ارتبط ذلك بالغزو الثقافي في مجال الفنون أو في أي مجال ثقافي آخر، وهل هناك مبرر للقلق العميق أو أن التغيرات المعاصرة التي نراها من حولنا تشير حقيقة إلى نماء صِحّي للكيان الكلي للثقافة المسلمة؟ وهل من الواجب علينا أن نهتم لما نتعرض له من غزو ثقافي معاصر أو أن ذلك استعارات بريئة يمكن للكيان الاجتماعي الثقافي الإسلامي «هضمها» أي «أسلمتها»؟

أما المعلم الرابع الذي يلزم أن نوجه اهتمامنا إليه فيتمثل في السبل اللازمة للتحكم في المؤثرات الغازية وتقصي أساليب مواجهة ما تمثله من تحدٍّ سواء اقتصرت رغبتنا على ترشيد هذا الغزو وتحويل مسار تأثير بعض عناصره، أو كانت أكثر حسمًا في حفز هذه المؤثرات الغازية أو وأدها، في تدعيمها أو إحباطها، في ترقيتها أو إيقافها. كيف نستطيع نحن المسلمين ـ ونحن نتعرض حتمًا للمؤثرات الأجنبية كل يوم من أيام حياتنا ـ أن نمنع استنزاف نسغ جذورنا الثقافية وهويتنا الحضارية بما تحمله تلك الاستعارات التي تغمرنا بلا تمييز أو تحديد؟ كيف نضمن أن استعارتنا لتلك الأفكار الغريبة والعادات الدخيلة ستكون من خلال جوهر إسلامي قوي وهوية أساسية رصينة؟ كيف يمكننا أن نمنع تلك الاقتباسات الشاملة التي تصيب هويتنا الإسلامية بالتميع؟

ورغم كثرة وتنوع الاستعارات الفنية من الثقافات المجاورة التي كان المسلمون على صلة بها، فإن اهتمامنا الرئيسي في هذا المقال سيقتصر على الغزو القادم من الحضارة الغربية ـ سواء من أوروبا الغربية أو من أمريكا ـ في مجال الفنون. ومن المؤكد أن هذا التحديد لا يبعث على الرضا التام، ولكننا اضطررنا إليه لسببين: أولهما الحيز والزمان المخصصين لمقال واحد. وثانيهما: الأهمية المعاصرة الكبيرة المعطاة للحضارة الغربية كمصدر للمؤثرات الغريبة التي تنفذ إلى العالم الإسلامي.

أولاً: مظاهر الغزو في النواحي الجمالية:

(أ) **المنتجات الفنية**: يأتي الفن الغربي ذاته كمصدر من مصادر غزو الفنون الغربية واقتحامها العالم الإسلامي، ونعني بذلك الأعمال الفعلية التي صنعتها أيدي الفنانين الغربيين لجمهورهم في الغرب. فقد قام أثرياء مسلمون ومؤسسات مسلمة بشراء وتجميع هذه الأعمال الفنية باعتبارها استثمارًا أو وقاءً من التضخم، وكذلك لتجميل منازلهم ومكاتبهم وحدائقهم ومدنهم، ولكي يحيطوا أنفسهم بسرادق الهوية الثقافية الغربية. ويتفوق على هذه الأعمال الفنية في أثرها أعمال أخرى تهيمن على ممارسات التسلية والمتعة، كأفلام السينما، والكتب، والمجلات، والتسجيلات الإذاعية. وسواء أكانت هذه الأعمال الفنية الغربية تماثيل منحوتة أو لوحات مرسومة أو نسيجًا مطرّزًا أو أثاثًا أو أوعية منزلية أو أفلامًا سينمائية أو أعمالًا أدبية أو موسيقى مسجلة ـ فكلها أعمال فنية يقصد بها إعطاء الزائر ـ أجنبيًا كان أو من أهل

البلد ـ انطباعًا بأن مشتريها أو مقتنيها أو راعيها شخص ذو شخصية عالمية من نمط «الأفندية»، تثقّف في فنون الحكام المستعمرين السابقين ـ أو تابعيهم من المستعمرين الجدد ـ وحَذِقها ـ بل إنا نجد الحكومات تنفق ببذخ على المعارض وفعاليات الفنون الغربية ليستفيد منها ـ في المقام الأول ـ المقيمون من الأجانب وحفنة من المواطنين الذين يظهرون اهتمامهم بها. ومن الأمور التي لا تخفى على أحد تلك الجهود التي تبذل لإقامة ودعم فرق الأوركسترا السيمفونية ومعاهد «الكونسرفتوار» للموسيقى الغربية في العواصم العربية[1]. ففي مصر في أثناء حكم عبدالناصر خُصِّصت مبالغ حكومية كبيرة لشراء أجهزة «بيانو شتاين واي» واستقدام فنانين أوروبيين بالأجر ليعزفوا عليها ويعلموا الآخرين في المعهد العالي للموسيقى «الكونسرفتوار»، بينما عجز المعهد العالي للموسيقى العربية عن تدبير أية مبالغ لترقية أعضاء هيئة التدريس فيه أو لاستبدال الأجهزة المكسورة أو حتى إصلاحها، ولم يكن لدى عميد كلية الآداب في جامعة القاهرة مقعد في مكتبه يجلس عليه زائروه. وقد أدت أشكال الغزو هذه إلى ظهور نماذج من الانطباعية والفنون الشعبية الغربية، وغيرها من نماذج الحركة الفنية الغربية المعاصرة، وذلك في أعمال الفنانين المسلمين. كما دفعت بالملحنين إلى تأليف مجموعات مقلَّدة من كل أنماط الموسيقى الغربية الكلاسيكية في عصورها المختلفة كما أدت إلى ظهور صور ذات طابع مسلم لكل اتجاه من اتجاهات الموسيقى الشعبية في الغرب،

(1) انظر بحث سلوى الشوان «السياق الاجتماعي السياسي للموسيقى العربية في القاهرة»:
El-Shawan, Salwa, The Sociopolitical Context of Al Músiká Al-Arabiyyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, institutions, and Musical Change (1927-77), Asian Music, Vol. XII, No. 1, pp. 86-128.

ولكن هذه الفنون لم تكن يومًا ما فنونًا إسلامية، وإنما نسخ محلية من أعمال فنية غربية.

وجاء على الفنانين المسلمين والموسيقيين منهم أوقات أدركوا فيها عدم الاتساق الكائن في جهودهم السابقة التي بذلوها في تقليد الغرب، وجاهدوا للعودة إلى جذورهم الجمالية - فعلى سبيل المثال تجد فنانًا مثل سليمان عيسى في ماليزيا قد بدأ الآن في التعبير عن الأيديولوجية الإسلامية التي تشكل العنصر الأساسي في هوية الثقافة الماليزية[1]. ومثال آخر نجده في الأعمال الموسيقية لأبي بكر خيرت في مصر. ففي عام 1959 قام بعزف تسجيلات تمثل الكثير من محاولاته الأولى لتأليف موسيقى على نمط المؤلفين المختلفين للموسيقى الغربية الكلاسيكية عبر العصور المختلفة، ولكنه عندما التقى بنا كان قد نضج فنيًا وبدأ يستخف بمحاولاته الأولى تلك، ويحط من قدرها على أساس أنها أمساخ ساذجة من الفن الموسيقي الغربي. وانصب اهتمامه بعدها على المؤلفات الصوتية الموضوعة على نمط الموشح الذي يعتبر نمطًا أصيلًا في بلاد المسلمين، وكان يحس أن هذا النمط سوف يقوده إلى تعبيرات تعتبر

(1) للحصول على تاريخ موجز لتطور الفن الجمالي عند سليمان عيسى، يرجى الرجوع إلى:
- Sabapthy, T. K., and Piyadasa Redza, Modern Artists of Malaysia. Kuala Lumpur: Ministry of Education, Malaysia. 1983, pp. 21-24.
- Al-Faruqi, L. Islamic Literary Principles and the Visual Arts: A Case Study from Malaysia, Un-published paper delivered at Seminar Kesenian Islam, Kuala Lumpur, August 1, 1984.
- Mohamed, Aminah Sayed. "Sulaiman Hj. Esa- Towards An Islamic Concept in Contemporary Art". In the brochure of an exhibition of Sulaimans's Works entitled "Kearah Tauhid", April 1984.

جديدة ومعاصرة، وفي الوقت ذاته تمتد بجذورها في التراث المصري الإسلامي، ولسوء الحظ انقطعت بوفاته محاولاته في هذا الاتجاه.

ومرة أخرى نجد مثالًا حديثًا على غزو الأعمال الفنية القادمة من الغرب في ما يسمى بمشروع تجميل مدينة جدة.. حيث تمت صناعة نماذج ممسوخة من الفن الغربي خالية من الصبغة الإسلامية أو العربية، ثم نُثرت في حدائق المدينة وأماكنها العامة، ثَمّ ترى العيون وتعجب من غياب الوعي الجمالي الإسلامي عند هؤلاء المسلمين الذين أنفقوا أموالهم على إنشاء تلك النماذج الغريبة من الفن الغربي المعاصر، أو عند هؤلاء الذين أوصوا بها، أو يسّروا إقامتها في مدينة داخل المملكة العربية السعودية. فهذه الأعمال الفنية في مجملها تشهد على أنها أجسام غريبة تنتمي قلبًا وقالبًا إلى الإطار الأوروبي أو الأمريكي المعاصر، ولكنهم استعاروها إلى حيث وقفت في الصحراء دليلًا صارخًا على التنافر مع البيئة التي غزتها، بل وزاد من شدة هذا التنافر ما استحدِث حولها من «صحراء جمالية». ورغم أن بعض الدول المسلمة قد بدأت تدرك المشكلات التي تصحب هذه الأنماط من الغزو الجمالي في مجال الفنون المرئية، إلا أن مجلاتها وأفلامها وتسجيلاتها المرئية وكذلك برامج إذاعتها المسموعة والمرئية، كلها مازالت مشربة بالمستورد من الغرب بل وأكثر من ذلك، خاضعة له.

(ب) **ما يتعلق بالفن من أفكار**: ولم تكن الأعمال الفنية الجمالية التي أفرزها الغرب هي وحدها التي غزت عالمنا الإسلامي، وإنما نجد ما يتعلق بالفن من أفكار هي الأخرى تتغلغل في المجتمع المسلم وتسري في ثقافته بكثافة متزايدة، وفي شمولية مطردة، حتى إنه لن يكون بإمكاننا إلا أن نذكر فقط القليل من تلك الاقتحامات الفكرية الجمالية التي سيكون

لها آثار جوهرية، إذا ما استطاعت أن تُزيد من أتباعها من بين أفراد الأمة المسلمة.

1 – ومن بين هذه الأفكار التي تتعلق بالفنون اعتبار الفن ممارسة وُجدت أساسًا لتزين القاعات وجدران المتاحف، أو لتُسمع في قاعات الحفلات الموسيقية؛ وتلك الفكرة مرفوضة تمامًا في الثقافة الإسلامية. فالفنون الإسلامية تستمد وجودها دائمًا من قيامها بدور مفيد في حياة الشعوب المسلمة إلى جانب تحقيقها وظيفة جمالية في الوقت ذاته. ورغم أننا الآن نجد بعضًا من هذه الفنون معروضًا في المتاحف أو معزوفًا في حفلات موسيقية رسمية ـ وخاصة في العالم الغربي فإن الأعمال العظيمة الحقّة التي تنتسب إلى الفن الإسلامي لم تُوجد أساسًا لكي تكون من بين مقتنيات المتاحف أو برامج قاعات الحفلات الموسيقية، أو لكي يقتصر الهدف منها على ذلك. فقد كانت دائمًا أشياء مفيدة وممارسات نافعة، ترتبط بأحداث أو مناسبات هامة، يشارك فيها أفراد المجتمع مشاركة فعالة. فتجدها في لباس يرتدونه، أو كتاب يقرءونه، أو درع يتدرع به المحاربون منهم أو تُرس يحملونه، أو نشهدها على جدران أفنية الدور الخاصة أو العامة، أو أدوار نسمعها في حفلات العرس، أو المؤتمرات السياسية، أو التجمعات الدينية. فمن تعاليم الإسلام أن أي أمر ندركه أو نمارسه يكتسب أهميته إذا ما جرَّ نفعًا أو بُني عليه عمل. والفن باعتباره مظهرًا أساسيًا من مظاهر الثقافة ـ عليه أن يدلل على هذه العلاقة النافعة مع الأنشطة الأخرى.

2 – وهناك فكرة أخرى ترتبط بالناحية الجمالية، جاءت من الغرب في العقود الأخيرة، وتشير تلك الفكرة إلى تصنيف فنون الشعوب

المسلمة إلى ما يسمونه «بالفنون الجميلة» مقابل «الفنون الحرفية» واعتبارهما أمرين مختلفين. وعلى هذا فهم يضعون «الفنون الجميلة» على نقيض من «الفنون الحرفية» أو «الفنون الشعبية» فيعتبرون «الفنون الجميلة» أصيلة في مظهرها، متميزة فيمن يمارسونها، وليست للعوام من الناس، مصقولة، ليس بها فجاجة، راقية في أسلوبها، ليس فيها بساطة، ولا تعتمد على الرخيص من الأشياء في إنتاج موادها.. إلخ. وقد يكون لهذا التقسيم الفاصل بين النمطين مصداقيته عندما نعرض لوصف الفنون الغربية، وإن كان هناك من يعارضه بشدة حتى في الغرب[1]، لكن من المؤكد أن هذا التقسيم لا يناسب فنون الشعوب المسلمة. فالفنون الإسلامية لا يمكن أن تنقسم إلى فنون جميلة وفنون شعبية على أساس هذا المعيار. ومثل هذا التقسيم يعتبر عاريًا من الصحة خاليًا من المعنى. فمن الصعب - إن لم يمكن من المستحيل - أن نقيم حدودًا فاصلة بين نماذج الفنون، حيث تشير الفنون الإسلامية إلى وحدة واضحة في الأسلوب والمحتوى والشكل، فلا نستطيع أن نفرق بين المبادئ التي تقوم عليها الزينة في واجهة مسجد ما، وفي النسخة الخطية من القرآن، وبين ما نجده في تصميم بوابة خارجية، أو في زخرفة الأرابيسك على غطاء مائدة، أو حصيرة للاستعمال المنزلي.

(1) انظر ما قام به باندورا هويكنز من مراجعات للمقالات التي كتبت عن الموسيقى في بلاد وسط أوروبا - المنشورة في كتاب:

- Sadie, Stanley (ed). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, New York: Grove's Dictionaries of Music, Inc., 1980.

والمنشورة في: Ethnomusicology, Vol. 24, No. 1 (Winter, 1985) PP, 145-150.

صحيح أنه قد تكون هناك بعض القطع أكثر إبداعًا في تعبيرها عن الإسلام، أو على درجة عالية من الإتقان، أو أكثر رقيًا في تصميمها، أو استخدمت مواد ثمينة في إنتاجها، ولكن مثل هذا التنوع لا يؤدي بنا إلى تصور فئات منفصلة داخل نظام عام يشمل مجموعة هذه الفنون. وإنما قد يكون من المناسب بدرجة أكبر أن ننظر إلى‌هذه التنوعات باعتبارها نقاطًا تحدد مواقع مختلفة على محور متصل دون أن نرى فيها قواطع حادة تشير إلى فئات منفصلة. فالفن الإسلامي تربطه وحدة مميزة تجمع بينه في الأسلوب والمحتوى بغض النظر عن منشئه أو الغرض من وجوده، ومن ثم فإننا حين نفرض عليه ذلك التقسيم الفئوي المقتبس من تراث فني غريب، نوقع أنفسنا في مزالق خطيرة، ونضل عن سواء السبيل. وواقع الأمر أننا بذلك نشير إلى أن مفهوم الفنون الجميلة غير موجود في منظومة الفنون الإسلامية، وأنها أي الفنون الإسلامية ـ باعتبارها فنونًا تنتمي إلى الشعب: وذات جدوى وظيفية ـ كلها فنون شعبية.

3 – أما الفكرة الجمالية الثالثة التي غزت أفكارنا ـ رغم أن السياق الإسلامي لا يقرها ـ فمضمونها أن الإنتاج الفني هدفه الإمتاع الجمالي، وليس باعتباره إنتاجًا جميلًا يُستفاد منه ـ وعلى الرغم من أن بعض الغربيين سوف يجادلون في أن العمل الفني من الممكن أن يكون له بالإضافة إلى قيمته الفنية قيمة اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية، ولكن تأتي قيمته في الإمتاع الجمالي في قمة الأهمية القيمية، باعتبارها وظيفته الأساسية.. وقد أدت المغالاة في هذه الفكرة في الغرب إلى ظهور المدرسة الفلسفية التي تنادي بمبدأ الجمالية، والتي ترى أن الحكم على الإنتاج الفني يجب أن يكون متحررًا من أي اعتبارات أو قيود غير جمالية، وقد حيكت

حول هذه الفكرة تفسيرات متطرفة راجت في أوروبا في القرن التاسع عشر، وظلت بقايا آثارها واضحة في أعمال بعض الفنانين والنقاد في القرن العشرين، رغم ما لاقته في الغرب من صدود بين الفنانين الجماليين ومؤرخي الفن. ومن المحزن أننا نجد إخوة لنا من المسلمين والمسلمات يتبنون هذه الفكرة رغم أفولها في الغرب.

وهذه الفكرة تتساوى في عدم مناسبتها للثقافة الإسلامية مع الأفكار التي سبقت الإشارة إليها. فلا يمكن للمسلم الملتزم أن يتخيل فكرًا أو قولًا او عملًا لا يشارك ـ فعلًا أو افتراضًا ـ في الوحدة الثقافية القائمة على دين التوحيد. فالدين يحدد لنا ـ كمسلمين ـ إيماننا كنسق عقائدي، ويبين لنا عباداتنا من فروض ومناسك، وكذلك يحدد لنا أساليب حياتنا مع بعضنا البعض (مؤسساتنا الاجتماعية) والأساليب التي تحكمنا (مؤسساتنا السياسية) وطرق لبسنا وتبادلنا التحية (عاداتنا الاجتماعية)، وعلينا أن نلتزم بهذا التحديد. ومن المؤكد أن أساليبنا في الترفيه والاستمتاع الجمالي وكذلك الطريقة التي نعبر بها عن أنفسنا بصيغة جمالية ـ كلها يجب أن تخضع بدرجة متساوية لعقيدة التوحيد.

والفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاءً للفن، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية، بل هو دائمًا الفن ابتغاءً لوجه الله؛ إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته ـ مرئيًا أو أدبيًا أو موسيقيًا ـ فإنه يقوم بدور رئيسي في تذكير الفرد المسلم بصفة دائمة بعقيدته ومسئولياته؛ وهو دائمًا معه في منزله وفي عمله وفي المسجد، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات الجميلة التي تقربه من دينه، وتقوي صلته بثقافته. وهكذا فإنا نجد الفن يقوم بدور رئيسي في المجتمع المسلم؛ إنه ترجمة دقيقة وعميقة

لعقيدة التوحيد، ترجمة باللون والشكل، بالحجارة والبناء، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى.

ثانيًا : روافد الغزو الثقافي:

وهناك العديد من الأحداث والمواقف التي مهدت السبل وهيأت الدوافع للغزو الثقافي في مجال الفنون.

(أ) وعلى قمة هذه الأحداث وتلك المواقف يأتي التأثير المدمر الذي خلّفته فترات الاستعمار بشكليه القديم والجديد، والذي لم يقتصر أثره على النواحي السياسية والاقتصادية وإنما امتد ليشمل النواحي الجمالية، فقد فرضت القوى الغربية سيطرتها على حكومات الشعوب الإسلامية وجيوشها امتدادًا من غرب إفريقيا إلى الفلبين. وكذلك فرضت سيطرة مماثلة على مؤسساتها التعليمية وبرامجها التدريبية وكافة أجهزة التنمية الخاصة والعامة على السواء. ولا عجب أن تأتي تلك القوى الاستعمارية بما لديها من فنون وأفكار جمالية وتفرضها على الشعوب المستعمرة. وكان إظهار التذوّق لها دليلًا على التوحد مع الحاكم المستعمر، مما دفع كثيرًا من المسلمين أن «يؤدوا اللعبة» في الأمور الفنية مثلما يؤدونها في الأمور السياسية والاقتصادية والاجتماعية، يحدوهم الأمل في تحقيق الرفعة.

(ب) وتأتي عقدة النقص الثقافي باعتبارها دافعًا آخر أوجد السبيل للغزو الجمالي. تلك العقدة التي انتشرت بين الشعوب المسلمة، وهم يرون أقدارهم السياسية والاقتصادية في أيدي القوى الأجنبية تتحكم فيها وتسيِّرها حسب هواها. وقد أدت سيطرة الأمم الغربية

على حاضر المسلمين ومستقبلهم إلى جعل المسلمين يتشككون في كل مظهر من مظاهر ثقافتهم الإسلامية الأصيلة وأفرز لديهم ميلًا إلى رفض جذورهم، إذ بدا من الظروف المعاصرة أن تلك الجذور قد أصبحت دون القوى الغربية في تحقيق النجاح. وامتد هذا الإحساس بالنقص في مواجهة الحاكم الاستعماري ليشمل الأفكار والأعمال الجمالية، كما شمل الرؤية السياسية والاعتبارات الاقتصادية.

(جـ) أما السبب الثالث الذي أدى إلى تبني الأعمال الفنية والأفكار المتعلقة بالفن التي تقف في خندق التضاد مع الروح الإسلامية؛ فيكمن بصفة رئيسة في أن المسلمين لم تتح لهم فرصة كافية لاكتساب أي معرفة أو تذوق لفنونهم، فقد لا نجد أي مقررات في الفنون الإسلامية تقدم في المدارس الابتدائية أو الثانوية في بلادهم على تنوعها، كما استبعدت الجامعات والكليات كل الفنون من بين ما تقدمه من مقررات دراسية.

(د) ومن المؤكد أن المستعمرين قد أدركوا غياب التربية الفنية في المؤسسات التربوية في بلاد المسلمين، فحاولت مدارسهم التبشيرية أن تملأ ذلك الفراغ فقامت بتقديم برامج تدريبية تهدف أساسًا إلى أن تغرس في نفوس الشعوب المستعمرة تقديرًا لفنون أوروبا. وكانت برامج هذه المدارس نسخة مطابقة لبرامج الموسيقى والفنون التي تقدم في إنجلترا وفرنسا وأمريكا، ولم تفعل إلا اليسير لإثراء المعرفة بتراث الفن الأصيل، أو تنمية التذوق له - وهكذا شكّلوا - في الحقيقة - سبيلًا أخرى لإنفاذ الغزو الجمالي.

(هـ) كما دلف الغزو الفني القادم من الغرب من باب آخر فتحته العناصر المحافظة في المجتمع الإسلامي بإهمالها للفنون بل واستنكارها

لها. فعندما قامت تلك القوى باعتبار كل أشكال المتعة النفسية أو الإمتاع الجمالي، أمرًا منكرًا أو حرامًا، فإنها استبعدت بذلك دور الفنون الأصيلة وتركت فراغًا لا يملؤه إلا ما يأتي من الخارج. وبدلًا من أن تمايز تلك القوى بين ما هو مناسب وما هو غير مناسب من الفنون الإسلامية، لجأت لسوء الحظ إلى تضخيم مبدأ الجمالية فابتعدت عن التعليمات القرآنية بدلًا من أن تقترب منها[1]. وبدلًا من اتباع سنّة الرسول محمد ﷺ فيما ذهب إليه للحكم على أي عمل أو أداء فني طبقًا لخصائصه الداخلية، وكذلك سياق فعله ـ لجأت إلى التركيز فقط على تلك الأحاديث التي ورد فيها أن النبي ﷺ أنكر عملًا فنيًا معينًا أو أداءً بعينه. فمن المؤكد أن سنّة النبي ﷺ تحوي مناسبات أقرت فيها بعض نماذج من الفنون كما حوت مناسبات أنكرت فيها نماذج أخرى[2]. وذلك لا يشير إطلاقًا إلى التناقض أو التذبذب من جانب النبي ﷺ وإنما يعتبر

(1) ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزْقِۚ قُلْ هِىَ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِۗ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴿٣٢﴾ قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّىَ ٱلْفَوَٰحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَٱلْإِثْمَ وَٱلْبَغْىَ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ وَأَن تُشْرِكُوا۟ بِٱللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِۦ سُلْطَٰنًا وَأَن تَقُولُوا۟ عَلَى ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: 32-33).

(2) انظر فتوى شيخ الأزهر الأسبق محمود شلتوت عن الموسيقى في كتاب «الفتاوى» القاهرة: دار الشروق 1960 ص 355-359، وفتوى يوسف القرضاوي عن الفنون المختلفة في كتاب الحلال والحرام في الإسلام، الفصل الثامن من الباب الثاني، الفصل الثالث من الباب الرابع، ومقال لويز لمياء الفاروقي (الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة) (مترجم) مجلة المسلم المعاصر السنة 11 عدد 43 إبريل 1985 ص 111-140 خاصة صفحات 131-134 وكذلك.

Al-Fárúqi, Lois Lamyá "An Islamic Perspective on Symbolism in the Arts: New Thoughts on Figurol Representation. In Diane Apostolos - Cappadona (ed.) Art, Creativity and the Sacred: An Anthology in Religion and Art. New York: the Cross road Publishing Co. 1984, PP. 164-178.

دليلًا واضحًا على أن الموافقة غير المشروطة أو الإنكار المطلق للفنون كلاهما أمر غير ممكن. ألا يجدر بنا أن نكون ذوي عقول مفتوحة وقدرة على تمييز الحاجات الجمالية لكافة البشر وتحديد ما تقوم به الفنون من أدوار هامة في مجتمعاتنا، مثلما كان نبي الإسلام ﷺ !!

(و) وهيأت حكومات الشعوب المسلمة سبيلًا آخر، جاء منه الغزو الغربي لفنوننا الإسلامية عندما فشلت في تذوق القيم الجمالية في عمارتنا الإسلامية الأصيلة، والذين غرر بهم ناصحوهم لعدم درايتهم بالناحية الجمالية فاستأجروا مهندسين معماريين من الغرب ملئوا المدن الجديدة والمجدّدة في بلاد المسلمين بإنشاءات تجارية وأهلية نقلوها من باريس ولندن، ولم يغفل هؤلاء المهندسون عن الشخصية الجمالية للناس الذين سيستخدمون هذه الأبنية والذين ستتأثر نفسيتهم بها فحسب، وإنما بدت هذه الأبنية تتحدى كل المبادئ التي تمليها مواءمة الظروف المناخية لذات الإقليم. فالمباني تشكل مجموعات مصمتة من الخرسانة خالية من عناصر التلطيف، وهي بذلك تمتص أشعة الشمس نهارًا بينما تكون بطيئة التبريد ليلًا. وتجاهلوا في بنائها أبراج الرياح وتوجيه منافذ المبنى من أجل الحصول على أقصى قدر من التهوية، وأهملوا الأفنية المكشوفة وسط المباني، واستبدلوا بها أنظمة التكييف المركزي التي نراها في الإنشاءات الغربية المعاصرة، وعندما يحدث أي عطب تقني تجد هذه المباني غير صالحة للسكنى.

(ز) وهناك سبيل آخر سلكته الفنون الأجنبية في اقتحامها بلاد المسلمين، نجدها في ذلك العدد الكبير من الفنانين المسلمين الذين

يذهبون إلى الغرب لينالوا تدريبهم حيث لا تتوافر في العالم المسلم فرص تربوية مناسبة للمهنيين والفنانين الجماليين ومؤرخي الفن ـ فأين يذهب ذلك الإنسان الذي يطمح في أن يكون متخصصًا في العمارة الإسلامية ـ أين يذهب في بلاد المسلمين ليجد تدريبه بينما يعامل الفن معاملة الجسد الميت يفحصونه ويحللونه تحت المجاهر في قسم الآثار؟ وكذلك الأمر في الغرب نادرًا ما نجد مقررات تدريبية في العمارة الإسلامية، حيث نجد مقررات العمارة بصفة عامة تزود الطالب المسلم بقدر من الخبرة التقنية وبعض التذوق لأعمال فرانك لولويد رايت، لوكوربوزييه ولوي خان، بينما لا نجد في هذه المقررات إلا القليل من المعرفة أو التذوق للمظاهر التي حققها المعماريون المسلمون بل وقد لا نجد أيًّا منهما.

وإذا كانت العمارة الإسلامية في نظر القائمين بالتخطيط التربوي في بلاد المسلمين ليست على قدر من الأهمية يسمح بتخصيص برامج تدريبية لأنصارها في المستقبل، فماذا عن الفنون الأخرى من الرسم والأشغال المعدنية والسيراميك والموسيقى؟ فتلك أصبحت من «ربائب» الثقافة التي ترعاها نتيجة تضاؤل الاهتمام بالفنون في العقود الأخيرة، وإهمال التخطيط السليم لكافة هذه المناشط، إلا في حاجات البشر المادية والآنية منها.

ثالثًا: تبرير الاهتمام:

ولسوف يرى كثير من المسلمين أن هذه الحالة المحزنة التي وصلت إليها الأمور ليست فقط في حدود المتوقع بل ربما تكون داخل نطاق المرغوب، حيث يعتقدون أن الفنون ما هي إلا أشياء وأنشطة هدفها

إدخال المتعة في ساعات الفراغ وليست مظهرًا هامًّا من مظاهر الثقافة والحياة عند الشعوب المسلمة.

وإذا ما رأينا أن الفنون ما هي إلا عنصر من عناصر المتعة فمن المؤكد أننا سنقرّ بأنها لا ترقى إلى مصاف الاهتمامات الرئيسة خاصة في ظل الظروف التي تعيشها الشعوب المسلمة في الثمانينيات، والتي تبعث على اليأس والقنوط. وأن على حكوماتنا أولًا أن توجّه أولويات اهتمامها إلى مجالات توفير الغذاء والكساء والإسكان لمواطنيها. وعندما تتوفر بين يديها الحلول لهذه المشكلات هنالك فقط يمكن أن توجه الجهود وتقدّر المخصصات لفعاليات أوقات الفراغ ومناشط الإمتاع الحياتية.

ولكن هل تقتصر وظيفة الفنون على تلك المظاهر السطحية من الإمتاع والتسلية؟ إن الإجابة حتمًا ستكون واضحة بالنفي.. فالفنون - في الواقع - تعتبر عنصرًا هامًّا من عناصر ثقافتنا، يستطيع أن يعبِّر عن أفكارنا الأساسية، وبالطبع فإن الفنون لا تعبِّر عن هذه الأفكار بالكلمات أو العبارات أو في جمل تحويها فقرات من الكلام المنثور، فذلك أمره موكول إلى المفكرين والكتّاب في ميدان الفلسفة الإسلامية وأصول الدين. ولكن الفنون تستخدم الجميل من الخطوط والأشكال والألوان والأصوات، ومن خلال هذه «المواد الخام» تُقدم «ترجمة» لرسالة التوحيد ذاتها.

إن كافة الثقافات المعروفة في تاريخ الجنس البشري قد أنتجت تراثًا فنيًّا يرتبط بمعتقداتها الجوهرية في العمق، في كثير من الوسائل التي تتسم بالوضوح والدقة. فالأساس الثقافي لأي شعب يكمن في آرائه حول عالم ما وراء الوجود المادي، أو في معتقداته حول الإله، كما يشمل هذا الأساس آراء هذا الشعب في الكون وآراءه في دور البشر في الخلق. ويُشكل ذلك النسيج المعقد المنفرد من رؤية العالم ورؤية الإله - الجوهر المحدد

لأي ثقافة ويؤلف مساهمتها في الحضارة، وتلك هي الإجابات الأساسية عن تساؤلات البشر الأبدية بحثًا وراء المعرفة والفهم، وهذه الإجابات هي التي تقوم تدريجيًا بتشكيل وتكوين ما تحمله هذه الثقافة من آراء سياسية، ومطامح اقتصادية، وما ينشأ بها من مؤسسات اجتماعية. وبدون هذه القرارات الأساسية لا يمكن أن نضمن تحقيق أي إجماع حول أي سعي جماعي أو جهد مجتمعي. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه القضايا الهامة والأساسية هي التي تدفع بالمشاركين في أي ثقافة إلى أن تكون استجاباتهم في الجانب الجمالي ذات طابع خاص[1]. والتأكيد على جوهر الثقافة، والانسجام معه، والتذكير به، وإشراب الجماهير بمسلّماته يجعلنا نقر بأهمية هذه القضايا الدقيقة التي تشكل الثقافة، ونعتبرها أساسية لقيام هذه الثقافة والحفاظ على كيانها. وهذه القضايا هي فنون تلك الثقافة. ومن ثم فإن الفنون تشكل دعامات جوهرية للهوية الثقافية لأي شعب.

ولعل الفنون الإسلامية أكثر تكاملًا من فنون أي ثقافة أخرى وأكثر تأثرًا بجوهرها الديني من تأثر فنون أي ثقافة بنظامها الديني. ولقد ذكرنا آنفًا هيمنة «التوحيد» على كل جوانب الحياة، وهو المعنى الحقيقي لكلمة «الدين». فلا يعترف المسلمون بوجود تفرقة بين ما هو ديني وما هو دنيوي. بل يمكننا القول إنه ليس في الإسلام ما هو دنيوي مائة بالمائة، فالدين يتشعب ليصل إلى كل زاوية من زوايا الحياة

(1) «.. لقد بدأنا نعتقد أنه لا يمكن أن يكون هناك فن عظيم أو عصور عظيمة للفن دون أن تكون هناك صلة قوية بين الفن والدين حتى عندما يبدع الفنانون الكبار أعمالهم الرائعة وهم يبدون في انعزال تام عن أي عقيدة دينية، فإننا حين نمعن النظر في حياتهم أكثر وأكثر، نتبين وجود ما يمكن أن نسميه حسًا دينيًا».

(Redd, Herbert. The Meaning of Art. New York: Praeger Publishers, 1972, P. 83).

الإنسانية، ومن ثم فإن الأعمال الفنية الإسلامية تعتبر «قضايا» دينية وثقافية عميقة، تخضع لاستيعاب الحواس، وذلك بغض النظر عن مجال استغلالها. وغالبًا ما يتم عرض القضية بطريقة تتسم بالدقة والرقة، من خلال شكل ومضمون العناصر المكونة للعمل الفني ولكن تحليلنا للفنون يكشف لنا أن دين الإسلام وعقيدة التوحيد فيه هي التي أعطت الفنون الإسلامية كيانها. بل إنه من الممكن إظهار أن عناصر الشكل والمضمون التي يزخر بها القرآن الكريم هي تلك العناصر التي استخدمتها الشعوب المسلمة وأكدت عليها في الأعمال الأدبية الأخرى، وكذلك في الفنون التي تستخدم الصوت والصورة.

وهكذا جاءت هذه الفنون ـ عفوًا أو عمدًا ـ متأسية بالقرآن، فهل نستطيع أن ندعي بعد ذلك أنها مجرد أداة للمتعة. إنها حقًّا ممتعة، فكل مسلم سيجد متعته في أي شيء أو نشاط يذكّره برسالة القرآن وجماله، ولكن الفنون المتضمنة في إطار الثقافة الإسلامية تعني أكثر من ذلك بكثير، فهي وسيلة لتعليم الناس رسالة التوحيد وأن الله واحد أحد متعال وأن محمدًا ﷺ رسوله، وأداة لنشر هذه الرسالة، ومناصرتها، والتذكير بها، والإصرار على تأكيدها. وعندما تنحسر الفنون الإسلامية فإنها تترك فراغًا سرعان ما تشغله بدائل من الفن الغريب، كما لا يخفى علينا نحن الذين نعيش هذه الحقبة من التاريخ. وهكذا تشيع الأعمال الفنية الغريبة بين المسلمين وكذلك ما وراءها من أفكار وعقائد غريبة[1].

(1) المطابقة بين الرسالة الدينية الثقافية والعمل الفني أو التعبير الفني، أكد عليه هربرت ريد في كتابه «معنى الفن» (انظر الحاشية السابقة) بقوله «إن ما يُوجد الاختلاف بين اثنين من الأعمال الفنية ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين يكمن في تعبيرهما عن منظومة مختلفة من القيم الغيبية». وأن هناك «اختلاف في القيم المرتبطة بديانة كل ثقافة وليس في درجة الحس الفني فيهما». المرجع السابق ص 84.

والفنون الإسلامية يجمعها الهدف إلى تحقيق رسالة واحدة، وتلك الحقيقة تجعل أشكال التعبير فيها متماثلة؛ وسواء كان فن العمارة أو فن التزيين والزخرفة أو فن السيراميك وأشغال المعادن، أو فن الدمسق والسجاد، فإن تلك الفنون الإسلامية كلها تؤكد على محتوى مجرد تنقله بطريقة غير روائية، وتُظهر صورًا مقتبسة من الطبيعة أو وفق نموذجها مما يؤدي إلى التركيز على فن الخط، وعلى الأنماط الهندسية، والأشكال النباتية المنمذجة وَفْقَ ما في الطبيعة. وبغض النظر عن شكل التعبير الفني أو وسيلته فإن الفنون الإسلامية يلزمها لتحقيق ذلك وجود تكوينات نماذجية موحدة ذات طبيعة قياسية، تجمع فيها وحدات التصميم المختلفة بطريقة تراكمية. ففي القصة والقصيدة، وفي المزهرية والأعمال الخشبية، وفي القصر أو تخطيط المدن الكاملة - نجد ما يعطينا انطباعًا بالاستمرارية الأبدية. وكل هذه الفنون نرى فيها كافة الأنماط التي يتحدث عنها مؤرخو الفنون. كما أن أي عمل فني إسلامي لا يمثل تركيبًا يقتصر على اهتمام واحد يتمركز حوله ويتأثر به، وإنما نجد فيه تنظيمًا تراكميًا يجمع الأجزاء المكونة له، أو النماذج الدالة عليه، فكل الأعمال التي تنشأ في مجال الفنون الإسلامية تشكّل فيما بينها حلقة في سلسلة من الحلقات الكاملة بذاتها المتكاملة مع بعضها؛ كل منها ينقل رأيًا واحدًا ونمطًا واحدًا وفكرة واحدة ورواية واحدة عن الكيان الكلي. وأي نموذج من هذه النماذج نستمتع به بمفرده أو مع واحد أو أكثر من النماذج الأخرى تشابهت معه أو تباينت. كما أن ذلك الارتباط مع باقي النماذج والتزامل معها في إحداث التذوق بجمال الكل لا يلغي ما يحدثه العمل الفني بذاته من تأثير جمالي، أو ينتقص من قدر هذا التأثير، فكل نموذج يحمل هويته الخاصة به ونسقه الذاتي في إحداث التوتر

أو تخفيفه وتتسم تفاصيل العمل الفني الإسلامي بالتعقيد المتماسك فهو يشد أسماعنا وأبصارنا ويأخذ بألبابنا من خلال سلسلة متشابكة من الأحداث والحركات والخطوات والفراغات.

وكل هذه السمات المميزة للفنون الإسلامية هي ذاتها التي تميز الصفات الأدبية للقرآن الكريم، ولذا فإنه من الواضح أن أفضل ما أبدعته الشعوب المسلمة من فنون قد تشكل على هدى من البناء الأدبي للقرآن، ومن الأفكار الواردة به. وعندما نستطيع من خلال التحليل والبحث المتمعن أن نوضح مدى تغلغل أثر القرآن باعتباره كتابًا مقدسًا، وكذلك باعتباره إعجازًا أدبيًا فإننا عندئذ سنكتشف أن الاهتمام بالفنون الإسلامية أمر يحتمه القرآن ذاته. وذلك لا يعني بالطبع أن كافة الفنون فن إسلامي، وأن تكون تلك هي القضية التي يجب أن تشغل بالنا وتستحوذ على اهتمامنا، فهناك أعمال فنية كثيرة أفرزتها بيئات أخرى لها طبيعتها الثقافية الدينية المخالفة، وهذه الأعمال الفنية لها رسالتها غير الإسلامية وكذلك لها بنيتها المخالفة. كما أن ذلك لا يقتضي بالضرورة أن تكون كل الفنون التي يُبدعها المسلمون فنا إسلاميا فقد نجد من بين المسلمين من تأثروا بثقافة غربية وجاءت أعمالهم لا تعبر عن الرسالة الإسلامية، وفي الوقت ذاته قد نجد من بين غير المسلمين من طَعِموا الثقافة الإسلامية وشاركوا فيها حتى إنهم صاروا مبدعين للفن الإسلامي متذوقين له مع جيرانهم المسلمين، وتتجلى هيمنة المعيار القرآني لدى الناس من كل عرق وجنس وفي كل زمان ومكان.

ويجب أن ندرك أن أي غزو في مجال الفنون سواء كان ذلك في مجال الآداب أو الموسيقى أو العمارة أو الفنون المرئية يحمل معه تغلغلًا عقديًا، ومن ثم فإن إيجاد جمهور متيقظ للفنون الإسلامية وعلى دراية بها

أصبح أمرًا ضروريًّا. ففي غياب هذا الجمهور الواعي سيصبح الميدان مفتوحًا أمام الفنانين يدسون على الناس أي رسالة زائفة موهمين إياهم أنها الحقيقة الأصيلة، وبالطريقة التي يبغونها بغض النظر عن تأثيرها على نفسية الجمهور أو رفاهيته الاجتماعية أو حضارة المجتمع. ولن يكون بإمكان أي فرد في مثل هذا الموقف أن يتذوق ما يعرض له من فنون أو أن يحكم عليها، وسنكون غافلين عما وراء بعضها من منفعة أو ما تجره الأخرى من ضرر.

رابعًا: إيقاف مد التغريب الديني والثقافي عن طريق الفنون:

ويتضح أمامنا عدد من الجهود التي يمكن أن تعالج آثار العناصر المدمرة المترتبة على الغزو الجمالي القائم، وتجعلنا نتحرز من أي آثار ضارة يمكن أن تحدث من غزو مستقبلي.

(أ) في البداية تبرز الحاجة إلى استثارة الفخر بثقافتنا الإسلامية وبتراثها الفني حتى نواجه عقدة النقص المسيطرة التي تسود بلاد المسلمين، ويستدعي ذلك إحياء المناسبات الوطنية والعالمية حيث تخلق المشاركة فيها لدى الناس كافة وعيًا بالجوانب الجمالية في الفن الإسلامي، كما تعقد المسابقات وتقام العروض حيث توزع الجوائز على أولئك الذين يقدمون أفضل الأعمال الفنية وأكثرها التزامًا بالخطوط الإسلامية، وفي الوقت ذاته نجد فيها نماذج القدوة الممتازة التي نستخدمها في التعليم في المستقبل، كما تعقد المسابقات في ترتيل القرآن لاستثارة التنافس في تجويده، وفي تحسين الخطوط، وتصميمات نقشها، وفي كتابة المقالات عن الفنون، ويجب أن تقدم الجوائز القيِّمة لتشجيع مشاركة الفنانين المسلمين سواء منهم المقتدرون أو المبتدئون.

(ب) يجب أن تضطلع وسائل الإعلام بإقامة العروض النموذجية لكافة الفنون المعنية مما ينشئ لدى الأجيال القادمة وعيًا بالهوية الإسلامية، ذلك الوعي الذي يساعد الذين ينتمون إليها على الاستجابة لها على مستوى الإدراك الواعي والحساس بالفنون الإسلامية.

(جـ) ويجب علينا أن نوجه أبناءنا اليوم إلى دراسة الفنونِ بدلًا من تركهم يمرون عليها عرضًا، وذلك إذا ما كنا نتوقع من ذواقٍي الفنون في المستقبل أن يكونوا صادقين في انتمائهم إلى هويتهم الإسلامية ومن خلال هذه الدراسة يمكنهم أن يخبروا الأنواع المختلفة للفن الإسلامي وأن يمارسوها فعلًا عن طريق عمل نماذج بسيطة منها، وأن يقوموا بدراسات تحليلية تتناول الأعمال الفنية المشهورة سواء ما كان منها في الماضي أو ما كان في الحاضر، وأن يكتشفوا من خلال هذه الدراسات التحليلية علاقة هذه الأعمال الفنية بالتوحيد والقرآن.

(د) ويجب أن نهيئ الفرص التعليمية للمدرسين والفنانين الممارسين إذا ما أردنا لهم أن يحسنوا القيام بدورهم الوظيفي في مجتمع إسلامي، حيث إن استمرار تدريبهم في الخارج وفي بيئة غريبة لن يؤدي إلا إلى تدهور فنوننا وضياع هويتنا الثقافية.

(هـ) ويجب أن تؤلف الكتب الدراسية والمواد التعليمية اللازمة لتدريس الفنون الإسلامية ولا يعني ذلك مجرد ترجمة الأساليب والمواد الأوروبية إلى أي من لغات العالم الإسلامي، وإنما تعني استحداث أساليب ومواد تعليمية جديدة تناسب المواد الفنية التي ستقوم بتدريسها، فلن نستطيع أن ننافس الفنون الغربية الغازية، ولن

نستطيع أن نستأصل مشاعر الوهن الخبيث التي يبثونها بمكر في حياة أطفالنا لتصيب روحهم الإسلامية - إذا ما قصرنا التربية الفنية على تحفيظ بعض القصائد أو استخدام الأقلام الملونة والأوراق. إننا بحاجة إلى ابتكار تقنيات حديثة مثيرة وإلى الاستفادة من التسجيلات المرئية، وإلى أن يكون لنا ممثلون يساهمون بفاعلية في كافة الملتقيات الفنية، وألا يقتصر هذا التمثيل على حفنة من الموهوبين المتخصصين بل يكون بابه مفتوحًا أمام المسلمين عامة.

(و) لقد أصبح توفير المنح الدراسية أمرًا لازمًا لتشجيع الطلبة الأذكياء على اقتحام مجال ممارسة الفنون الإسلامية وتحليلها، فقد أدى غياب الجوائز والحوافز في الماضي إلى إحجام الأفراد عن دراسة تراث الفن الإسلامي، وثبط من عزيمة الدارسين الأكفاء، فمالوا عن المشاركة في هذا المجال.

(ز) وحيث إن قيام الفنون في المجتمع الإسلامي رهن بفائدتها، سواء كانت أعمالًا أو ممارسات، فإن على مجتمعاتنا أن تعمل على إيجاد الوسائل التي تكفل التحام الفنون بالصناعة، ونضرب مثالًا على ذلك في المشروعات الإنتاجية لصناعة القيشاني بأنواعه والأطباق والأواني الفخارية، وكذلك المنسوجات والسجاد، فهذه المشروعات يجب أن نوجه أنظار القائمين بها إلى عمل تصميماتها ورسوماتها بحيث تنمي الوعي الإسلامي الذي بدأت زهوره في التفتح لدى الناس، فإن ذلك يمكن أن يساهم في إحداث نهضة في الوعي الجمالي الإسلامي، وكذلك إلى زيادة الطلب على مبيعاتهم. وخلق اهتمام بمنتجاتهم للصناعات المحلية. لقد جاء على العالم زمن كانت فيه

بلاد المسلمين تحتل مقدمة الموردين للمنتجات سواء منها ما كان للاستخدام الشخصي أو للاستخدام العام، وكانت تلك المنتجات نماذج رائعة من الفن الإسلامي. وكانت تجد مَنْ يُقبل على شرائها في غير بلاد المسلمين. فقد كان إتقان صنعتها وامتياز تصميماتها سفيرًا لها إلى قلوب غير المسلمين، فأحبوها كما أحبها المسلمون أنفسهم، وكان الكثير من زعماء الكنيسة المسيحية يرتدون ثيابًا نسجتها أيدي المسلمين، ونالت السجاجيد التي صنعها المسلمون شهرة كبيرة في أوروبا وحظيت بالتقدير هناك منذ القرن الرابع عشر، حيث نجدها مصوِّرة في اللوحات التي رسمها الفنانون الإيطاليون في تلك الفترة، وظلت لقرن أو قرنين من الزمان - تحتل مكانة هامة بين البضائع التي يتبادلها التجار بين بلاد الشرق وأوروبا الغربية - وكانت صناعات دمشق من المعادن والأدوات الزجاجية، وكذلك أعمال السيراميك التي اشتهرت بها بلدان شمال إفريقيا - من بين الأشياء التي اعتز بها الأثرياء واكتنزوها في البلاد غير المسلمة والبلاد المسلمة على حد سواء. وفي الحقيقة فإن أغلب الأشياء التي شاع استخدامها في العالم كله مازالت تحتفظ بالأسماء العربية التي أطلقها عليها صانعوها الأوائل من المسلمين[1].

إن لدينا الكثير من المبررات التي تجعلنا نأسى على ما أحدثه الغزو الجمالي الذي تعرضنا له حديثًا - من تميع في الروح الإسلامية أوْهَنها.

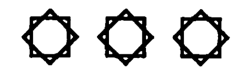
(1) على سبيل المثال الدمسق والتمويج الدمسقي من «دمشق»، الموسيلين من «الموصل» والقطن من «قطن» وكذلك الألفاظ الدالة على «الشراب» و«التفته» و«الكحول» و«الزعفران»... إلخ.

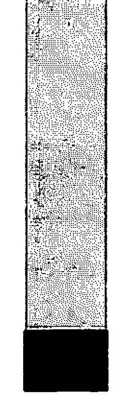
ولكن الاكتفاء بـالأسى على هذا الغزو وعلى آثاره يعتبر نوعًا من المقاربة السلبية للمشكلة، وما نحتاج إليه هو رد إيجابي يتمثل في:

1 – تنمية الوعي الجمالي التي بدأت بلاد المسلمين تشهد صحوته.

2 – تشجيع الإنتاج الفني على أيدي شعوبها.

3 – القيام بدراسات تحليلية جديدة للأدوار المنوطة بالفنون الإسلامية وما نتوقع تحقيقه منه في المجتمع الإسلامي.





الفنان المسلم والإبداع

أ. د. بركـات مـــراد(*)

إن الفن ـ من حيث هو أداة معرفية ـ لا يقل أهمية عن الدين أو العلم، ذلك أن موضوعه هو الخبرة الإنسانية بأسرها و«الحياة هي مسرحه ومادته». وحقًّا إن الفنون «لا تطعم فمًا» ولكنها «تغذي عين الجسد أو عين الروح» وقوت النفوس لا يقل خطورة عن قوت الأبدان، فما بالخبز وحده يحيا الإنسان كما قال السيد المسيح.

إن الفن لغة عالمية يمكن للإنسان التخاطب بها، حين تنقطع أمامه طرائق الاتصال، ويقول العارفون إن لغة الفن «هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تخترعها». وعن طريق الفن استطاع الإنسان الكشف عن قدرته على الخلق والإبداع، حيث صار كائنًا يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة، فقد غدا مختلفًا عن كل الكائنات الأخرى التي يقف عملها عند التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها، ولا وجود للفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن.

– العدد 116–2005.

(*) أستاذ الفلسفة الإسلامية، قسم الفلسفة والاجتماع، كلية التربية ـ جامعة عين شمس.

والفن رؤية جمالية إنسانية، يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع البيئة، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالًا فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور، ويفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات فقد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته البشرية في عالم الفكر، وكذلك بقدرة الإنسان على أن يُغذي الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس، وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة.. وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر.

لقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه، مستخدمًا في خلقه فكره ويديه والخامات المتاحة على الأرض. إن ما أبدعه الإنسان من فنون على مر التاريخ كان عنصرًا هامًّا وركيزة أساسية في ارتقاء البشرية، ولا نشك لحظة في أنه لولا وجود الإنسان على الأرض لبقي كل شيء في هذا الوجود خاملًا هامدًا على صورته الأولى في حالة موات.

أما الإسلام فهو أكمل صورة للدين وصلت عن طريق الوحي إلى الإنسان ويتجلى كمال الإسلام في كونه دينًا شاملًا، لا يغفل جانبًا من جوانب حياة الإنسان، سواء كانت حسية أو عقلية أو وجدانية. ولا يهتم بالأبدية معرضًا عن الحياة الدنيا، بل يسعى دائمًا إلى تحقيق التكامل بين الحياة الدنيا والآخرة، وبين الحس والعقل، والظاهر والباطن، والمادي والروحي، ومن هنا كان التصور «الفني» الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها؛ لأنه يخاطب «الإنسان» من حيث هو إنسان، ويلتقي معه من حيث هو إنسان.

ويتأكد هذا خاصة أن الفن لا يعرف حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس، إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها وأوسع مفاهيمها. والفن الجميل هو الذي يسهم في الارتقاء بحياة الإنسان سموًّا، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما يبغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات، ويساعد على توحد شخصية الإنسان وتكاملها.

وعلاقة الإسلام بالفن ليست بالأمر العابر أو الشكلي، ولكنها من الدقة والعمق بحيث تستدعي البحث والتقصي، فالدين مفهوم عام وضروري يتحلق حوله الفنانون؛ لأنه يقدم التشوق الروحي الذي يسعى إليه الفنان، وهو ليس معنى غامضًا، ولكن أيضًا حقيقة اجتماعية لا يمكن تجاهلها؛ لذلك تلاقيا منذ الأزل، فأصبح تاريخ الفن يتلمس بدايته الحقيقية من خلال الدين، كما أن أولئك الذين بحثوا في تاريخ العقيدة لم يجدوا خيرًا من تلك التي احتضنها الفن.

إن كلًّا من الفن والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى، كما أن القرآن الكريم يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء، وإنه يسعى لتحريك حواسنا المتبلدة لتنفعل بالحياة في أعماقها، وتتجاوب تجاوبًا حيًّا مع الأشياء والكائنات والأحياء، ومن هنا يلتقي الفن بالدين.

والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق. فالجمال حقيقة هذا الكون، والحق هو ذروة هذا الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود. وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحًا في الأصول الإسلامية ـ من حيث إن الأصل في الأشياء الإباحة ـ فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو النفس وخلاصها من التردي والسقوط، ومحرك الفكر كي يجول إلى ما هو أبعد من المظاهر الحسية التي كتب عليها الزوال، فالجمال سبب من أسباب

الإيمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة في هذه الحياة.

والفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيها، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية، قد تكون مستكنة في باطن الشعور الإنساني أو مستترة في وجدان الفنان المبدع، فيعبر عنها تشكيلًا معماريًا أو لحنًا موسيقيًا أو زخرفة مبهرة بهية.

الإسلام والفن:

ولا ننسى أنه كان للإسلام منذ البدء موقف جمالي واضحٌ من الفن، وقد عبر عن نفسه منذ نزول الآيات القرآنية الأولى، ولم ينفصل الموقف الجمالي في الإسلام المتجلي في مختلف صوره وأشكاله عن الموقف العقائدي الثابت في التوحيد والموقف التشريعي الراسخ والمتمثل في مختلف أحكام الدين وأصوله.

ويمكننا تبين هذا الموقف، في إعجاز القرآن الكريم لغويًا وبيانيًا من ناحية، وتوجيهه الانتباه إلى أهمية تكامل مناشط الإنسان وملكاته من ناحية ثانية، فالقرآن الكريم كان معجزة الإسلام الأولى التي تحدى بها الله تعالى العرب، وجلاه في مختلف صور الجمال البلاغي والبياني والأسلوبي من ناحية، وخاطب به وجدان الإنسان عندما خاطب عقله وأدوات إدراكه من ناحية ثانية.

وإذا كان الانتفاع المعرفي بالكون متوجهًا بالترقية إلى الملكات الروحية ذات الصفة التقديرية أو المعيارية، وعلى رأسها العقل، فإن مجالًا آخر للانتفاع الروحي بالكون كان مناط اهتمام التحضر الإسلامي، وهو الانتفاع الجمالي، فمن الملكات الإنسانية التي احتفل

بها الإسلام عامة والقرآن خاصة، ملكة الإحساس الجمالي، وهي التي بها يتنعم الإنسان بمظاهر الجمال المتنوعة المبثوثة في الكون والوجود، ويرتقي من خلال ذلك التنعم إلى آفاق رحبة من الحياة الروحية.

وقد جاء القرآن يوجه الإنسان إلى مباشرة الكون مباشرة انتفاع جمالي، وذلك ما يبدو في عرض مشاهد لا حصر لها من مشاهد الطبيعة عرضًا تصويريًا يبرز الجمال فيها، فيثير في الإنسان حاسته الجمالية، ويستدعيها كي تتفاعل مع تلك المشاهد؛ ومما يندرج في ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ﴾ (الصافات: 6)، وقوله تعالى: ﴿وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنۢبِتُوا۟ شَجَرَهَآ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ﴾ (النمل: 60)، وقوله تعالى: ﴿وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (النحل: 5، 6).

هذه المشاهد الجمالية ـ وغيرها في القرآن كثير ـ تدعو الإنسان إلى علاقة أبعد من علاقة الاختبار الحسي الوجداني بين الإنسان بحاسته الجمالية والكون بمظاهر الإبداع الإلهي فيه، فإذا بالكون يتحول من مجرد موجود خارجي إلى عامل فني، يغذي في داخل الإنسان فطرة إلهية، وينميها، بما يغرس من معاني المحبة والرأفة واللطف، فإن متعة الجمال، من شأنها أن تربي النفوس على هذه الخصال.

وقد تكون متعة الجمال بمشاهد الكون نازعة بالإنسان منزع الشهوات المادية، بما تزين من حب التملك والاستحواذ والسيطرة على ما هو جميل،

للاستبداد به والدوام عليه. وحتى لا تؤول العلاقة الجمالية مع الكون هذا المآل جاءت المشاهد الجمالية في القرآن الكريم توجه دومًا للانتفاع الجمالي بالكون توجهًا يرتقي به إلى آفاق المطلق المجرد، ويصرفه عن النزوع المادي، فإذا بمشاهد الكون الجمالية تعرض دومًا في معرض البيان للإبداع الإلهي: إظهارًا للقدرة والحكمة، أو إبداء للمنّة، أو إثباتًا للوحدانية، كما يبدو في الآيات القرآنية الآنفة الذكر، وفي أمثالها.

إن من شأن هذا التوجه الصريح أو الضمني أن يحفظ الانتفاع الجمالي بالكون في وجهة التنمية الروحية للإنسان ويعصمه من التقهقر إلى حضيض الشهوات المادية الهابطة. وقد كانت الحضارة الإسلامية تتوجه في خطها العام بهذا التوجه القرآني، وهو ما بدا في الآداب والفنون الإسلامية من التغنّي بمشاهد الطبيعة في مختلف عناصرها، كما حفلت به الأشعار، وكما بدا في المحاكاة الفنية صورًا طبيعية في الزخارف والرسومات التي توشى بها العمائر والبسط والأدوات المختلفة، مما ميز الفن الإسلامي عن الفنون في سائر الحضارات الأخرى.

وأيما مشهد كان مناط تغن أو محاكاة وجه في ظاهره أو باطنه مجلى من مجالي الصفات الإلهية: قدرة وحكمة، ورحمة ولطفًا، وقد كانت الفنون الإسلامية لذلك أنظف الفنون وأرقاها لما في السلم الروحي. وإن كلمة القرآن الأساسية هي كلمة «التوحيد»، والتي تمثل جوهر العقيدة الإسلامية؛ إذ تأخذ بيد البصيرة الإنسانية تهديها الصراط المستقيم، إنما تأخذ بيدها إلى مجال الحق والخير والجمال، وتوحد بينها جميعًا: في السماء والأرض، والنفس في الكون والذات، إنها تربية للذوق والوعي على الإحساس بكل ما هو جميل مؤنق يسبي الأفئدة ويفتن النواظر.

إن التجربة التي يدخل الإسلام فيها الإنسان تجربة فريدة في نوعها.. إنه يستجيش إحساسه بالجمال ليعيش مع الوجود لحظات من التأمل والتقرب والأنس لكي يأنس بعدها بربه الكريم. إن التجربة الإسلامية هي تجربة التذوق الجمالي في أعلى صوره وأسماها جميعًا... إنها تنادي الإنسان أن يحيا فكرًا وإحساسًا في زينة مع الزينة والجمال والفن عملًا بقوله، وتسبيحًا بحمده ودعاء لرحمته. وعلى ذلك فإذا كان الفن تعبيرًا عن الحضارة ينطق بلواعج النفوس ويتغنى بأشواقها وآمالها وما ترجوه، فهل لنا أن نقول: إن الفن صدى للحياة، وإن العقيدة هي الخالقة للحياة؟

نعم، وإنه اعتقاد ينبغي ألا يتطرق إليه شك. ولذلك ليست العبرة بمقدار ما خلقته العبقرية من آيات الفن والجمال، وليست الأصالة المبدعة السباقة فيما خلقته العبقرية من آيات الشعر والموسيقى والغناء والتصوير والنحت وغيرها، إنما الأصالة في الحياة التي تخلقها العقيدة في نفوس الأحياء.

إن العقيدة هي كل شيء في حياة الإنسان وفي حياة الكون كله، فإذا وجدت العقيدة التي تنظر نظرة صائبة صادقة إلى الحياة والأحياء في عمومهم وشمولهم، في أزلهم وأبدهم، وواقعهم، لا يُضار فيها الفرد ولا تهاض فيها الجماعة، أو تشقى بها البشرية، فتلك إذن هي عقيدة الوجود أو عقيدة الجمال، وما كانت عقيدة الشمول سوى عقيدة الإسلام.

ومن هنا يمكننا أن نفهم تلك اللمسات الجمالية الحانية التي تتبدى في حياة النبي ﷺ حين يحدثنا عن جبل أحد «الذي يحبنا ونحبه» وحين يقف حانيًا على نبتة خضراء في قلب الصحراء، فيقبلها قائلًا:

«ليتني شجرة تعضد»!! وتهزه أبيات من الشعر الجميل، فيخلع بردته ويمنحها الشاعر الذي غناه.

فـإذا توقفنا عند آيـة كريمة من القرآن فيها إعجاز كوني ونفسي وجمـالي هـي: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلْبَنِينَ وَٱلْقَنَٰطِيرِ ٱلْمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلْفِضَّةِ وَٱلْخَيْلِ ٱلْمُسَوَّمَةِ وَٱلْأَنْعَٰمِ وَٱلْحَرْثِ ۗ ذَٰلِكَ مَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱللَّهُ عِندَهُۥ حُسْنُ ٱلْمَـَٔابِ﴾، في هذه الآية الكريمة تجتمع أهواء النفس ورغباتها في ثلاث نقاط رئيسية يتفرع عليها جل الرغائب البشرية وهي: المرأة، والولد، والمال.

وقد أتت بها الآية الكريمة على هذا النسق المعجز الذي يكشف حقيقة الدوافع الفطرية.. فهي تبدأ بكلمة «زُيِّنَ» وبناء على هذه الكلمة للمجهول يؤكد أمورًا ثلاثة هي:

أولًا: أن الزينة قدر من الله.

ثانيًا: أنها راسخة في سواء الكيان البشري.

ثالثًا: أنها أساس الإحساس بالجمال الذي هو أساس الإبداع في الفنون.

ذلك لأن التزين هو التجميل في الإحساس الذاتي للفرد؛ أي أن الإحساس بالجمال قد هيئ في الطبيعة البشرية، فإذا أحست فإنما تحس نتيجة شعور باطني؛ لأنها تنشده ابتداء، وإذا رأت فيما تتوق، إلى أن يقع البصر على ما يشبع الشعور الباطني الغامر، ثم تأتي «الناس» لتقرر أن التزين إنما خلق للبشرية كلها، فالناس سواء في الإحساس الفطري بالجمال، فليس فيه طبقية ولا عنصرية ولا احتكار.

وعلى هذا المنهاج جاءت تربية القرآن لوجدان الإنسان تربية على الإحساس بالجمال، وتكوين الاستعداد الفطري للإبداع في الفنون، ومن هنا يكون المسلم وحده هو الذي تتسع نفسه للتصور الإسلامي الكامل؛ لأن هذا التصور هو المقتضى المباشر لحقيقة إسلامه، ولأن الإنسان لا يصل إلى هذا التصور الكامل الشامل حتى يكون قد أسلم نفسه لله على طريقة الإسلام وبمفهوم الإسلام.

ومع ذلك فإن التصور «الفني» الإسلامي للكون والحياة والإنسان، هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها؛ لأنه يخاطب (الإنسان) من حيث هو إنسان، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان. ومن ثم يستطيع أي (إنسان) أن يتجاوب مع هذا التصور، ويتلقى الحياة من خلاله - بمقدار ما تطيق نفسه هذا التلقي نفسه وذلك التجاوب - فيلتقي مع الفن الإسلامي بذلك المقدار.

وإذا أدركنا أن الفن هو محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم في صورة موحية جميلة، وأن مكان الفنان يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الكون والوجود.. إذا أدركنا ذلك فقد أدركنا في الوقت ذاته أن الفن الذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية حتى اليوم، وهذا يعود إلى أنه تصور لا يأخذ جانبًا من الوجود ويدع جانبًا آخر، وإنما يأخذ الوجود كله بمادياته وروحانياته ومعنوياته، وكل كائناته، إنه التصور الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة المنبثة في أعماق الكون، بل يطلق الحس ليملي الحياة في كل شيء في هذا الكون، ويتصل بها اتصال المودة والقربى والإخاء. إنه التصور الذي لا يأخذ الإنسان جسمًا ويدعه روحًا،

أو روحًا ويدعه جسمًا، أو جسمًا وروحًا بغير اعتبار لطاقة العقل، ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة ـ مع ترابطها ـ في واقع الحياة. ولا يأخذ الإنسان فردًا ويدعه جماعة، ولا جماعة ويدعه فردًا، وإنما ينظر إليه في ذات الوقت بوصفه فردًا وجماعة مترابطين غير منعزلين في الكيان.

ولا يأخذه ضرورات قاهرة ويدعه أشواقًا طائرة، ولا أشواقًا ويدعه ضرورات، وإنما يأخذه بمجموعه، عاملًا حساب الضرورات والأشواق، ومكان كلتيهما من نفسه ومكانها من الحياة، وأصالتها في هذه وتلك ودورها المرسوم هنا وهناك، ثم هو بعد ذلك لا يأخذ الإنسان وحده منعزلًا عن بقية الكون، أو منعزلًا عن بقية الأحياء، وإنما هو يأخذ الإنسان وغيره من كائنات الأرض، وكائنات الكون، ويأخذ في اعتباره «الأحياء» وغير الأحياء، جاعلًا الكون كله بيئة شاملة للإنسان.

الإسلام والفن والإبداع:

إن الفن مثّل نشاطًا بارزًا وحيويًا لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم.. فنحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت أكثر من ألف عام، ودلت على ذوق رفيع، فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق، إلى جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية نماذج بديعة من أنواع الخط العربي، ورسومات ملونة قيمة.

ومن هنا فقد أكد الفنان المسلم أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة في الأمكنة المقدسة، وأكد القيمة الجمالية المطلقة للأشكال

الهندسية، وبشكل خاص على الخط العربي الذي يعد من أكثر الأشكال قداسة لارتباطه المباشر بدلالاتها اللغوية المقدسة؛ ولذلك تحول الخط العربي إلى فن تشكيلي له عناصره ومقوماته الخاصة به، حيث يمكن أن تتم اللوحة كتابة وتكوينًا (شكلًا ومضمونًا) باستخدام الألوان المتعددة، أو اللون الواحد بدرجاته، كما يمكن أن تكون الكتابة جزءًا من اللوحة التشكيلية، أو أن تكون الحروف في لوحة ما عناصر لا تتعلق بالمضمون؛ أي أن الحروف هنا تكون أشكالًا وهياكل متممة للوحة فقط، وفي هذا المجال تعددت الأساليب التي تناولت الخط العربي في الفن التشكيلي.

وقديمًا كان الخط العربي مقتصرًا على تنويعات الخط والزخرفة، وذلك لأسباب دينية، ثم بدأت تدخل الرسوم المنمنمة التي تحوي مخلوقات حية بشرية في الكتب المختلفة على سبيل الشرح والتوضيح، أو لوحات مرافقة للقصص والمقامات، ولكن الخط ظل هو الأساس الذي أبدع فيه الفنانون العرب والمسلمون، خاصة في مجال تزيين القصور والمساجد وغيرها. وخلقت لنا العصور القديمة آفاقًا من اللوحات الفنية القائمة كليًا على الكتابة والزخرفة العربية، كما حوت بطون الكتب أعدادًا كبيرة من لوحات الكتابة، فقد تفنن الخطاطون في زخرفة الكتب وتذهيبها، خاصة نسخ القرآن الكريم، مستخدمين الألوان المختلفة بشكل متناسق جميل، أضفى على الكتب روعة وجمالًا.

ولقد اكتشفنا أن الفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبر الفنون توظيفًا (ارتقائيًا)، يجعل منها مفازة أو معراجًا يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل، ومن التوحيد إلى التجريد. فالرؤى الجمالية في المنظور الإسلامي، عبارة عن طرق عدة، نقطة الوصول فيها واحدة، فكل الفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب التعبير،

إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه أو قل وحدة التوظيف الجمالي للمقصد الجلالي تتشابه الفنون الإسلامية أو تتقارب إلى حد كبير بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية ليجلي صفات الوحدانية متماهيًا مع الحقيقة الكلية.

ولقد وجدنا الفنان المسلم ـ عبر مختلف الفنون ـ قد عاش تجربة التوحيد، وتواجد من خلال فنه بصفات التجريد، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية، إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيليًّا، وإما عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطًا ومسارات وأشكالًا هندسية، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى حقيقة التوحيد، ومن هنا لم يكن غريبًا أن يعبر فن الأرابيسك أو المنمنمات أو الخط العربي والزخارف الهندسية التجريدية عن مضمون الإسلام الروحي المتمثل في التوحيد، فلقد تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله، والذي يعجز دائمًا عن التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات من خلال مفهوم التجريد والرمز والتأسلب. وسنجد أن الفن عند الفنان المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية، بل دائمًا وأبدًا الفن ابتغاء وجه الله.

ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي المسلم «جارودي» في كتابه «وعود الإسلام» إن نظرة واحدة، وإن كانت سطحية، على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي في العالم، تكشف عمق وحدته وأصالته، فأيًا ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته، فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها، وفي الواقع أن التجربة الروحية تأتي أساسًا من الجوهر

الإسلامي الذي يتحدد في التقرير الإيماني بأن لا إله إلا الله، وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته من الله.

إن الفن الإسلامي هو الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله تعالى لهم بنجاح أكثر، إنه الفن الذي مهما تكن صورته ـ مرئيًا أو أدبيًا أو موسيقيًا ـ فإنه يقوم بدور رئيسي في تذكير الفرد المسلم دائمًا بعقيدته ومسئولياته، وهو دائمًا معه في منزله أو في عمله، في مسجده أو خلوته، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات التي تقربه من دينه، وتقوي صلته بثقافته، سنجد أن الفن الإسلامي يقوم بدور رئيسي في المجتمع المسلم، إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد، حين تشتبك بالحياة، ترجمة باللون والشكل، بالحجارة والبناء، بأدبيات الشعر وأصوات الموسيقى.

إن اختلاف الألسنة، يحول بيننا وبين أفكار الفلاسفة والمفكرين والشعراء في لغة غير لغتنا، أو في بلد غير بلدنا، إلا عن طريق الترجمة، وإن هذه الأفكار ـ حتى بعد ترجمتها ـ لا تستغني عن التفسير التوضيحي الطويل، أما مبتكرات المعماري، والمصور، والخزاف، والنساج، والخطاط، وغيرهم من أرباب الفن، فهي على اختلاف بلدها سهلة النطق والفهم لإشباع حاسة الجمال فينا.

والفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة، أم عجز عن أن يجلبها له، وهو كالمعرفة الخالصة في التفسير، وإذا كانت غاية المعرفة هي «التفسير العقلي للظواهر» فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه، و«المشاركة الحيوية» التي هي ضرب

من التماس «الوجداني» والتفاعل مع الصور الحيوية، وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظواهر التي يحاول تفسيرها لتحقيق الموضوعية، فإن الفنان على العكس منه، يجعل ذاته نقطة انطلاق ومحطة وصول. فالإبداع الفني ينبع من ذات الفنان، ليحتك بعد هذا الجهد الحيوي العام، فيكشف عن صور الحياة في تماسها مع ذاته.

وإذا كان التراث الفني الإسلامي قد اندفع إلى الوجود عن طريق العقل والوجدان، فقد سبقتهما في ذلك (اليد) التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها، وأودع أطراف أصابعها سر الوجود وحقيقة الحياة ومستقبل الإنسان. وهذه اليد كالقلب والعقل، ذكرها الله في محكم آياته في مائة وعشرين آية، جاءت متفرقة في العديد من السور القرآنية.

وتأخذ حقيقة (اليد) كما خلقها الله فيما تأخذ لتكون صانعة لاستمرار الإنسان ودوامه، ومكونة لحضارته، وممهدة لوجوده، ومثبتة لحياته على هذه الأرض، كأرقى المخلوقات، وهي وحدها لا العقل والوجدان، والتي عبرت عن حقيقته الأولى، حيث استطاع إشعال النار واستعمال الأدوات المستمدة من الأحجار والعظام وفروع الأشجار.. وفي عصور لاحقة، حيث عملت يده في أعمال فنية، كصناعة الفخار والرسم على جدران الكهوف.. هذه قصة (اليد)، والخط لسان اليد، فهي التي كتبت وأبدعت، وشكلت الفنون.

ولذلك فلا غرابة أن يصبح «الخط العربي» وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن الكريم هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال كثير من العصور. وقد استطاع الخط العربي مثل الأرابيسك أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي ـ أعني الرموز الفكرية الأبجدية ـ إلى مادة فنية

تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليًا لا ثانويًا، قائمًا بذاته لا بغيره.

الفن والوجود المطلق:

لقد استخدم الفن دائمًا للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره، وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقًا في هذا الوجود ومقصودًا لذاته يتبدى واضحًا في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان ـ وهو خليفة الله في الأرض ـ مُطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه ـ وهو حاسة الجمال ـ بأجمل ما في الكون، وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعًا من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبر عنه، أو هو الجمال بالفعل، وقد كان الفن دائمًا مُحاولَة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاساتها في نفوسهم كما هي أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون لها وقع في عامة الناس.

أما الفنان فهو ذلك الساحر الذي تداعب أنامله دفائن قلوبنا، فيخرج منها ذكرى خبأناها يومًا في الأعماق ثم سهونا عنها. إنه ذلك الخالق الذي يعيد صياغة تجربة عشناها، وإذا بنا نشاهدها في لهفة واستمتاع، ناسين أنا كنا يومًا ممثلي هذه الأحداث لا مشاهديها. وليس في وصف الفنان بالخالق أية مبالغة، كما أكد على ذلك أستاذنا «ثروت عكاشة»

لأنه ليس ناقلًا للطبيعة، بل ندًا لها، فهو يملك سيطرة رائعة على نفوسنا حين يأخذ تجاربنا ليعرضها مرة ثانية أمام أعيننا الذاهلة، فيحررنا من روابط الحياة العادية، ويأسرنا بطريقة مغايرة لما يحدث في الواقع.

إنه يشكل فنه تشكيلًا موضوعيًا يسيطر فيه على أدواته سيطرة الخالق الحقيقي على ما يخلقه. حقًا إنه يبدأ عمله بداية انفعالية أمام التجربة الواقعية، لكنه لا يلبث أن يجسد انفعاله بوسائل عاطفية وذهنية معًا، خاصة أن الفن هو نقيض الإنتاج الآلي، فالأثر الفني هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الإنتاج الفني، وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن من العلم عند النقاد وعلماء الجمال- هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه وإبداعه يتسم بالأصالة التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص.

إن هذه الأصالة هي التي تطبع الفن بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة، من أجل ذلك قال «شوبنهور»:: «الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه، وهو أكثر صدقًا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه».

ولا يمكن إنكار أن الفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة، ودراسة نظامها، ومعرفة أشكالها، ولكنه يضيف إلى هذا كله، أن الفنان في حاجة أيضًا إلى تنظيم الطبيعة، ويكشف عن إيقاعات لها جديدة، والاهتداء إلى علاقات جمالية خفية لم تكن من قبل في الحسبان، وهذا هو السبب في أن الطبيعة لا تبدو جميلة حقًا، اللهم إلا في بعض الظروف المواتية، أعني حين تجيء «الروح القوية» التي تقهر المادة على البوح بأسرارها،

والفنان الحق إنما هو ذلك الذي لا يستاء لعدم استجابة الأشياء لرغباته، بل يسعى ـ على عكس من ذلك ـ في سبيل تحديد أفكاره في ضوء احتكاكه المستمر بالواقع.

وسواء أكان الفنان بإزاء لوحة تشكيلية، أم بإزاء مقطوعة موسيقية، أم بإزاء قصيدة غنائية، فإنه في كل هذه الحالات إنما يقدم لنا «موضوعًا جماليًّا»، عيانيًّا، مكتملًا، متينًا، محددًا. والفنان الحقيقي يقدم لنا إعجازًا فنيًّا، يجعل الفكرة تتجسد في الطبيعة، لكي تستحيل إلى فكرة باطنية تنبع من أعماق وجودنا، فإذا بنا نستشعر نضارة الربيع، ونشوة الحياة، وكأن جسدنا نفسه قد أخذ يتراقص على سحر تلك الفكرة التي مسنا بها الفنان.

ولقد مارس الفنان المسلم عمله بحرية مطلقة، كما يقول المستشرق «غرابار»، هذه الحرية المطلقة التي جعلت أي عنصر قابلًا للتطور في أي اتجاه «وهكذا كانت للفن العربي الإسلامي في بداية الإسلام إمكانية نمو جديدة لا توجد لها، وإمكانية تطور كبير، تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصة مميزة للفن الإسلامي في عهد تكونه، وهي (الحرية). فليس هناك نهاية وليست هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان».

وتجلت عبقرية الصانع المبدع في الفن الإسلامي المجرد في التزيين، أغنى به القطع الاستعمالية المصنوعة من الخزف، أو من الخشب، أو الزجاج، أو السجاد. ولقد بدأ هذا التزيين الذي تجمعت فيه حصائل لا حد لها في متاحف العالم، والمقتنيات الخاصة، بأشكال وطرق تختلف باختلاف المادة التي صنع منها.

وعند دراسة الفن العربي الإسلامي، لابد أن ندرك أولًا أن هذا الفن قام على أسس فلسفية جمالية مختلفة عن غيرها من الفنون، وبخاصة الفن الغربي الذي قام على الشبه والقياس والشكل الإنساني. فالصورة في الفن العربي الإسلامي تبقى مستقلة عن الواقع، وهي نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة، وسعي نحو التعبير المجرد والمطلق.

ذلك أن هذا الفن يخضع لقوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود المطلق (الله)، ومفهوم فناء الأشياء الحية والجامدة بالوجود الأزلي، هذا المفهوم الذي نسميه (الوحدانية) فالإنسان إذا كان محور القيم والفن في الفكر الكلاسيكي، فهو في الفكر الإسلامي جزء مُغْفَل في رحاب الوجود الأزلي، ولكنه يحمل صورة المطلق.

والفنان في نظرته إلى الأشياء يختلط لديه الجزئي مع الكلي؛ لأنه ينظر إليها من خلال (حدسه) وليس من خلال عقله فقط. وهكذا فإن الرؤية الفنية هذه، والخلفية الفكرية والروحية تلك، حددتا شكل الفن الذي تميز عن غيره من الفنون، وحمل خصائص ثابتة عبر تاريخ العرب والمسلمين وفي جميع أرجاء عالمهم. وذلك يفسر لنا الخصوصية الفريدة للفن الإسلامي في بعده عن الصور أو التجسيد، وليس التحريم - كما يشاع - فما من نص في القرآن الكريم يحرم الصور، إلا أن العقيدة في جوهرها الإسلامي تقتضي ألا ينصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الإلهية؛ ولذا تميز الفن الإسلامي بهذا الحيز «الفراغ» الذي يعني أن الله في كل مكان ولكنه لا يُرى في أي مكان.

ونجد الباحث الكبير «عفيف بهنسي» يؤكد أن هذا الشكل الفني المتميز ليس نتيجة لعجز عن محاكاة الواقع، فإن كثيرًا من الآثار العربية والإسلامية تدل على مقدرة عالية في تصوير الواقع، ولكن المصور

يخشى أن يضاهي الله في مقدرته على التكوين والتصوير، وقد يكون هذا تنفيذًا لإلزام خارجي فرضه الحديث الشريف، ولكنه أيضًا التزام داخلي اتَّبعه الفنان عبر العصور، وهو يسير ضمن إطار مفهومه الفني الذي لم يخرج عنه إلا في عصور الانحطاط، حيث استكان على مستوردات الفن والثقافة.

وقد أبدع الفنان المسلم فنون تجريد، كان أعلاها الأرابيسك أو الرقش العربي الذي يعبر عن ترابط إنساني اجتماعي، كما يقول المستشرق «جاك بيرك»: «إن الرقش العربي هو تركيب وتلاق، ففيه يتلاقى هدف الفنان مع الإدراك الحسي ومع المادة، وهكذا يبدو الرقش العربي مرتبطًا بالمجتمع، معبرًا عن ذلك بكنيته العربية».

لقد كان للأئمة المحدثين موقف واضح من طغيان التأثيرات الفنية الهلينية، فأكدوا على التحريم في نقل الصور الواقعية، وألحوا على العودة إلى الصفاء والتجريد في التصوير. ومن هنا كان الفن العربي الإسلامي فنًا مجردًا، يعبر عن المطلق، ويتجلى بصورة خاصة (بالرقش) الذي يبدو هندسيًا يعتمد على (الخيط)، أو نباتيًا ويسمى (الرمي). وليس الرقش العربي زخرفة كما كان يسمى أحيانًا عندما اختلطت الرؤية ولما تتضح الجمالية العربية الإسلامية بعد، بل هو فن حي إبداعي.

يقول «غربار»: ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كانت له دائمًا وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش، سواء كان هندسيًا أو نباتيًا، فإن هذا الفن يبدو وقد أخضع كليًا لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة.

ويعتبر الرقش قمة الفن العربي، ولقد اكتمل بعد أن انتقل عن الزخرفة، أو تولد من تحوير الكائنات، أو النباتات، أو من تركيب أشكال هندسية، ثم وصل إلى التكوين المتآلف مضمونًا وتشكيلًا وتلوينًا. وتختلف الزخرفة عن الرقش، فقد بدت أولًا محاولة عفوية لتزيين الأشياء الاستعمالية وتزويقها، فكانت أمام الفنان فرص لا حد لها لاستلهام الجمال، أو لتطوير الأشكال المجردة. وقد بدت الزخرفة مبسطة وبدائية، والزخرفة لا تنتمي إلى أي جمالية محددة، ولا تعبر عن شخصية فنية متميزة، فقد تكون مجرد استيحاء من أشكال غير محددة، أي إنما جاءت عفو الخاطر والخيال، أو قد تكون نقلًا عن زخرفة عربية.

والرقش هو الفن العربي الإبداعي الذي يعتمد على خلفية فلسفية وعقائدية، مما يجعل هذا الفن من خصائص العرب والمسلمين. ولا يمكن أن يختلط الرقش العربي مع غيره من صيغ الفن في العالم، ويكفي أن نلقي نظرة لكي نميز الرقش العربي من بينها، حاملًا صيغة ثابتة، موحدة في جميع أشكال الفن غير المشبه مما أنتج في مختلف العصور الإسلامية.

وهو إما أن يكون هندسيًا وإما نباتيًا، فهو هندسي عندما تبدو الصورة على شكل أشعة، تصدر عن مركز محدد، على شكل وميض متناوب، ويسمى هذا الرقش (الخيط)، أو تكون مستوحاة من الأزهار والأوراق على شكل صيغ متناسخة مكرورة بصورة أفقية، ويسمى هذا الرقش (الرمي) أو (النباتي).

ولهذا الرقش في شكله خلفية روحية تقوم على الوجد والمتعالي، ففي الصورة الهندسية الإشعاعية نرى صورة الكون في نسيج متشابك، يغطي معظم وحدة الوجود في ذروته المتمثلة بالخالق وهو الأول والآخر. فالخيوط تجري بحركة جابذة نابذة، تنطلق من أشكال نجمية أولية، ذات

معانٍ روحية وفلسفية. وفي الصورة النباتية تجري الصيغة مكرورة أو متطورة لا نهاية لها ولا بداية، فهي تسعى إلى الله في تسبيح مستمر أو في ذكر دائم لاسم الله؛ ولهذا فإن الرقش عمل رصين. وعلى الراقش أو الفنان أن يتجه بكيانه إلى الله.

الجميل والنافع والأخلاقي:

فإذا ساءلنا الفن الإسلامي، هل من علاقة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية؟ أو بعبارة أخرى: هل يمكن اعتبار «الخير» صورة من صور «الجمال»؟ فإننا نجد الفن الإسلامي يرى أن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلًا من أشكال الجمالية. حقًا إن «الجميل» مكتف بذاته؛ لأنه يملك في ذاته تعبيرًا قويًا لا حاجة به إلى ترجمة أخرى (سواء أكان ذلك بلغة الأخلاق أم لغة الدين)، ولكن من المؤكد مع ذلك أن للجميل طابعًا دينيًا هو الذي جعل حقائق الدين المقدسة تلتمس في شتى الفنون أسمى تعبيرًا عنها، ولن يتناسى الإنسان هذا الطابع الديني للجمال إلا حينما يربط الفن بأهوائه وانفعالاته وعواطفه، وكأن الفن مجرد أداة للمتعة أو اللذة، في حين أن الفن قد ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان، وأسمى أفكاره، وأرفع قيمه.

وقد أدرك ذلك منذ زمن مبكر كثير من المفكرين والفلاسفة، وعلى رأسهم أرسطو بنظريته في «التطهير» أو «الكاثرسيس» Catharsis، فنراه يقرر أن للفن مضمونًا أخلاقيًا يتمثل في التسامي بأرواحنا، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا، ومعنى هذا أن للفن صبغة تطهيرية تجعل منه أداة فعالة لتنظيم البدن، وتصفية الأهواء، وتنقية الانفعالات. ويضرب أحد فلاسفة علم الجمال مثلًا بالموسيقى، فيقول: إن النغم صورة مهذبة من الصياح، بحيث إن الموسيقى لتبدو بمنزلة تنظيم تلك الأصوات التي

يصدرها الإنسان حين يئن أو يصيح، أو يتأوه، أو ينتحب.. وهكذا الحال أيضًا بالنسبة إلى الغناء، والرقص، وغيرها من الفنون، فإن الإنسان لا يتخذ من التعبير الفني - في كل هذه الحالات - سوى مجرد أداة لتنظيم انفعالاته، إن من شأن الفنون أن تساعدنا على الشعور بذواتنا، وتعرُّف حقيقة مشاعرنا، فهي أشبه ما تكون بمرآة حقيقية للنفس، تنعكس على صفحاتها كل أهوائنا وعواطفنا وانفعالاتنا وأفكارنا.

والواقع أنه إذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الفن والأخلاق فما ذلك إلا لأن الفنون الجميلة تطهر أهواءنا وتنقي انفعالاتنا، وتحقق ضربًا من التوافق بين أحاسيسنا وأفكارنا، أو بين رغباتنا وواجباتنا، إننا نشعر بضرب من السعادة العميقة حينما نرى الشيء الجميل؛ لأننا نستشعر عندئذ توافقًا عجيبًا هو الذي ينتزع من نفوسنا كل إحساس بالصراع أو التمزق، وكأن الإحساس بالجمال يقترن في نفوسنا بإحساس أخلاقي هو الشعور بالسلم أو الطمأنينة أو التوافق النفسي.

وقد حققت الفنون الإسلامية، كل تلك الأبعاد الأخلاقية، متجسدة في مختلف الصور، بل أكثر من هذا فقد مزجت أيضًا بين الجميل والنافع، ولم تفصل بينهما، كما فعلت بعض فنون الغرب، والتي دعت إلى الفن للفن أو الجمال لذات الجمال، مفرقة بين الفن والصنعة.

إن كلمة «الفن» المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين، ومع ذلك لم تكن الصناعة عند المسلمين نوعين، رفيعة Fine وصغرى Minor، بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، فلم يكن ثمة تمييز في قيمتها على أساس المنفعة؛ لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها، وعلى العكس مما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي (اللوحات والتماثيل) التي لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي،

بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة، ولكن الفن الإسلامي ـ وكما أدرك ذلك بحق الباحث الكبير عفيف البهنسي ـ يوحد بينهما، فتبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإناء، مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها آيات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي أن الأثر الإسلامي كان فنًّا ومتاعًا في وقت واحد.

الفن الإسلامي والحدس:

الفن هو إحساس عميق بالوجود وما وراءه من مفاهيم مطلقة؛ ولذلك فالفن عامة، والفن الإسلامي خاصة، هو نوع عميق من الحدس الشامل. ويبدو التصوير العربي، إلى حد بعيد، عملًا حدسيًّا صرفًا يشترك في تصوره العقل ممتزجًا بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو معروف في الفن السريالي الحديث.

فالفن العربي ـ وبشهادة كثير من الباحثين والمحللين ـ ليس فنًّا واقعيًّا بهذا المعنى الحسي المباشر، وليس فنًّا «فوق الواقع» Metaphysic وليس هو «فن ما بعد الواقع»، Surréaliste بل هو فن حدسي يلتقي في منطقه مع منطق الفن المبدع بحسب تفسير «برجسون» و«كروتشة» اللذين تحدثا عن الحدس Intuition كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

ونحن نعتقد أن المثال الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة «الحدس» فهمهم للجمال هو الفن العربي الإسلامي، وثمة فرق واضح يجب أن ننتبه إليه بين كل من الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، فهذا الأخير قد يكون صوابًا أو خطأ، وقد ينصب على الوجود والعدم، أو الضرورة والاحتمال،

أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق.

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجسمانية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي. والحدس الفني، هنا، يجعل من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني، فبالإنسان ينكشف الوجود حدسيًا من خلال تلك الأعمال الفنية التي برع في صياغتها ذلك الإنسان، وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعماق الوجود، وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الدين الإسلامي، فإن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي الإسلامي؛ أي أن الإنسان ليس أكثر من جزء مغفل في رحاب الكون اللانهائي، وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول «محيي الدين بن عربي»:

وتحسب أنك جرم صغير

وفيك انطوى العالم الأكبر

ولهذا فالفن العربي الإسلامي يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد؛ ولذلك فالفنان العربي لم يقم وزنًا للمحسوسات مادامت ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية. بل اهتم بالجوهر، واندفع وراء المطلق، وراء الله، لكي تنتقل معرفته بالقدر الأكبر من الدلالة الوجدانية ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ﴾ (الانشقاق: 6).

وكذلك فإن الفنان المسلم لم يكن مصورًا بالمعنى الذي عرفه الغرب، فلقد حفل الفن الغربي، كما هو معروف، بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد. فمنذ عهد الإغريق كان «زفس» المثل الأعلى للقوة، و«أبوللون»

المثل الأعلى للإبداع، و«فينوس» ربة الجمال، و«أثينا» ربة الحكمة، صورًا للكمالات الجسدية، مما يدل على أن «الجوهر» يتمثل في الشكل العرضي، وفي الجسم البشري عند الغرب، بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند المسلمين مندمجًا في روح العالم، لكي يصبح جزءًا من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الأشياء المألوفة والعرضية.

ولهذا فإن الفن عند الغرب لم يكن في الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن الإسلامي فلقد كان قائمًا على المعرفة الحدسية، ولم يتمكن الفن الغربي من التخلص من الحسية إلا في العصور الحديثة عندما وصل إلى تحقيق التجريدية، وبتأثير من الفن العربي الإسلامي.

فإذا أردنا التوقف قليلًا عند جمالية تكشف عن الحدس الفني الإسلامي، وتنطبق أكثر ما تنطبق على جل الفنون الإسلامية، برع في إخراجها إلى الوجود في وقت مبكر، فلن نجد أفضل من تلك النظرية التي توصل إليها «أبو حيان التوحيدي»، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة في القرن الرابع الهجري، حيث قامت أفكار التوحيدي الجمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر متأخرًا في الغرب، خصوصًا عند «كروتشة» و«برجسون».

ويبدو أن أبا حيان التوحيدي استوعب جيدًا مسألة المحاكاة، وسار قدمًا في مجال الحدس الفني، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار السجستاني والسيرافي التي عرضها في كتبه موافقًا أو معارضًا لها. وهو إذ يتحدث عن أثر الطبيعة في الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءًا من الشرط الذي وضعه عن إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التي توصل الصورة إلى كمالها «بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطي فتستكمل بما تأخذه، وتعنى وتكمل بما تعطي».

وهذا يذكرنا برأي «كروتشة» في علاقة الفنان بالطبيعة «فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينطقها، وليس الفن في نقل ومحاكاة الطبيعة، كما هي». بل لقد بيَّن التوحيدي على لسان «مسكويه» أن ثمة حوارًا مستمرًا، وليس محاكاة بين الطبيعة (الموضوع) والنفس (الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها؛ ولذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولي، أي المادة الخام للأشياء، فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها بقبول هذه الصور.

وإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل، ويعتبر العمل الفني بمعنى من المعاني تحريرًا للشخصية، إذ تكون مشاعرنا ـ بصورة طبيعية ـ مكبوتة ومضغوطة. إننا نتأمل عملًا فنيًا، فنشعر بشيء من التنفيس عن المشاعر، ولكننا نشعر أيضًا بنوع من الإعلاء والعظمة والتسامي.

والفكر عند التوحيدي هو مفتاح الصنائع البشرية، وهو مبني على البديهة أو الروية؛ أي حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، وتدخُّلُ الذات في مماثلة الطبيعة شرط لتحقيق العمل الفني، وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر، والفكر بينهما مستميل منهما، ومؤد بعضهما إلى بعض».

ويمتاز الإنسان ـ عند التوحيدي ـ بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار، يقول التوحيدي: «الذوق، وإن كان طباعيًا، فإنه مخدوم بالفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية».

ويقوم العمل الفني عند التوحيدي على «مماثلة الطبيعة بقوة النفس» ومع ذلك، يخرج العمل الفني عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف،

أو الرمز أو النفعية، أما التكلف فإن مادته هي الصنعة، وسرعان ما ينزلق إلى الوهم. ولذلك يشترك التوحيدي مع أستاذه الجاحظ في ضرورة تجنب التكلف، فهو يورد حديثه عن «ثمامة» ويتساءل فيه: «ما البيان؟ فيجيب «جعفر بن يحيى»: «أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليمًا من التكلف بعيدًا عن الصنعة بريئًا من التعقيد غنيًا عن التأويل».

ويجب أن نفرق بين الرمز الذي يرفضه التوحيدي والرمز الذي يرتضيه، فالرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن، ولكنَّ ثمة رمزًا حدسيًا يصبح آية فنية؛ لأن الرمز مرادف للحدس. وبذلك - وبتحليل من المفكر الكبير «عفيف البهنسي» - كان التوحيدي قد اعتمد الحدس لتفسير آلية الإبداع الفني قبل الفلاسفة المعاصرين بألف عام تقريبًا، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات والفكر بينهما مستميل مهمان، ومؤد بعضها إلى بعض بالفيض الإمكاني، والتوزيع الإنساني».

ويبقى تمايز التوحيدي في حدسه عن كروتشه، من حيث إن الحدس التوحيدي، والذي يمثل أساس الفنون العقلي والوجداني معًا، هو حدس باحث عن القيمة المطلقة في الصور الفنية أيًا كان نوع الفن الذي يمارسه ذلك الإنسان. والمطلق عند التوحيدي خاصة، وفناني المسلمين عامة هو الله تعالى، يقول التوحيدي: «وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته، والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه، والمصير في كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره». والصورة الإلهية عنده «هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود». وجميع الصفات المثلى هي وسيلة لمعرفته، وليست حقائق مجسدة فيه.

ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية، والإسلام هو دين التوحيد الخالص، والفنون الإسلامية عامة تنزهت عن الوقوع في التشبيه والتجسيد، ولذلك استعانت بأساليب وطرائق فنية تجنبها ذلك؟ يقول التوحيدي: «فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، وُصف بها بالاستعارة على الاضطرار؛ لأنه لا بد لنا من أن نذكره ونصفه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه». فالله يبقى هو المطلق الكامل «إن الكل باد منه، وقائم به، موجود له، وصائر إليه».

ثم يكشف التوحيدي عن حقيقة التنزيه بقوله: «يضيق عنه الاسم المشار إليه، والرسم مدلولًا به عليه» أي ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهي. ومن هنا يقول التوحيدي مخاطبًا الإنسان: «إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان».

وهكذا يتجلى الحدس كاملًا في الصورة الإلهية، وكأن الإنسان في الفكر الإسلامي قيمة نسبية، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان الفنان ينزع بطموحه إلى أن يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق والجلال المطلق، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائمًا نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذه في ضعفه وعجزه، وهو مثاله في قوته وسعيه. وهكذا فالإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقى أداة الإبداع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذي ينقله من الجميل المطلق إلى ما هو ممكن له. وحدس الجمال المطلق عند التوحيدي وعند الفنان المسلم غير قابل للتشخيص؛ لأن الله تعالى غير قابل للتماثل والتصور ﴿وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ و﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾؛ ولذلك

ينادي التوحيدي بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه وكل تورية: «وأما من أشار إلى الذات بعقله البريء السليم، من غير تورية باسم ولا تحلية برسم، مخلصًا مقدسًا، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية؛ لأنه أثبت الإنية، ونفى الإثنية والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية».

ونجد تطبيق هذا الفهم التنزيهي في مختلف الفنون الإسلامية وعلى رأسها الفنون التشكيلية، فمما لا شك فيه أن الصورة الإلهية تتبدى واضحة في الرقش العربي أو الأرابيسك الهندسي واللين، ففي الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية في الطبيعة، وذلك لإدراك الجوهر، وفي بعض الرسم التشبيهي المحوَّر محاولة لتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب.

عبقرية الفنان بين التجريد والرؤية الروحية:

وقد تجسدت هذه العبقرية في الرؤية المتعالية عند الفنان المسلم، بفضل جذوره العقائدية والروحية للإسلام، فاختلاف رؤيته للكون والعالم نابع من اختلاف التوجه الإنطولوجي المتجذر في الدين الإسلامي، فأينما ذهبنا باحثين عن مذاهب الغربيين، أو طرائقهم في الفكر والحياة، فإننا لا بد أن نعثر على نُوع من الثنائية أو التقسيم التعسفي للإنسان والعالم.. وكأن تجربة آبائهم وأجدادهم إزاء الكون والطبيعة، والروح والمادة، والفكر والوجدان، والتأمل والعمل، والسكون والحركة، والاندماج والانفصال، والتقبل والصراع، محكومة بقدرية صارمة لا تنفك عنها، وهي كلها - في المنظور الإسلامي - وحدة واحدة، تُسيرها نواميس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعة إرادة الله الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى.

فلو قارنا في هذا المضمار بين الحضارة الإسلامية والحضارة الإغريقية ثم الرومانية، لوجدنا العلاقة الجمالية بالطبيعة فيهما (أي في الحضارة الإغريقية والرومانية) تنزع منزعًا ماديًا بينًا، ألا ترى ما في الفن الإغريقي من تجسيم للقوة والسطوة في تماثيل العناصر الطبيعية من حيوانات وجمادات، وما في الفن الروماني من إبراز لمظاهر الجنس في مجسمات الإنسان والصور.

لقد اتجه الإحساس فيهما بالجمال الكوني إلى تنمية الشهوات والغرائز، لا إلى ترقية الروح إلى آفاق المطلق، وقد ورثت الحضارة الغربية المادية الراهنة هذه الخصائص، فإذا العلاقة الجمالية بالكون توظف ضمن المنزع الانتفاعي المادي العام، كما يبدو في المسحة الإباحية في الفنون عامة، ومن بينها الفنون ذات الصلة بالطبيعة.

بل إن مظاهر الجمال الكوني، تتعرض في هذه الحضارة للتشويه، بسبب النهم المادي الذي يوشك أن يفقد الإحساس بالجمال الكوني، وليس ما يظهر بين الحين والآخر من منازع رومانطيقية تركن إلى الطبيعة في تعبيراتها الجمالية، إلا رد فعل يمليه المخزون الفطري للإنسان على ما انتهت إليه العلاقة بالكون من الجفاء والغلظة.

ولذلك لا بد من أن توضع في الاعتبار تلك المبادئ الفلسفية والقيم العقائدية المستكنة في أعماق الفنان، وكذلك قدرته التعبيرية التي تتشكل بالوضع المناسب، خاصة حين يكون للكون والطبيعة دورهما في العملية الإبداعية، وهذا نجده واضحًا عند الفنان المسلم.

إن الطبيعة لا تقف عند إحداث الهزة الروحية في نفس الإنسان فحسب، ولكنها تدفعه دفعًا إلى التعبير، إلى تحويل تأمله وإدراكه وعيانه، إلى

فعل وحركة وإبداع، فليس في تصور الفنان المسلم ثنائية، أو ازدواج، بين العيان والحدس السلبي أو المشاركة الصوفية في إدراك العالم، وبين فن الأداء والصناعة والإبداع؛ لأن هذه الخطوة تؤدي إلى تلك النتيجة.

فمن ذا يستطيع أن يقول عن هزة الفرح أو الأنس التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان محتبسة في جوانحه، وأنه سوف لا يحيلها إلى غناء وشعر صوفي وتشكيلات منحوتة وعمارات منصوبة؟

إن هناك ارتباطًا باطنيًا بين التقبل السلبي للمؤثرات الطبيعية، التقبل الذي يجيء عن طريق الحدس الهادئ العميق، والاستغراق الصوفي في الكون.. وبين التعبير الجمالي عن معطيات ذلك التقبل الحدسي العميق. إن في أعماق كل فنان ما يمكن أن نسميه تقابلًا منغمًا بين الهدوء والحركة، بين السلب والإيجاب، بين الأخذ والعطاء، بين التقبل والتعبير.. إن أعماق الفنان كالبحر الذي يضم في اللحظة الواحدة هدوءًا حالمًا وتمخضًا مخيفًا.. يحاول دائمًا الفنان الجمع بينهما في وحدة واحدة منسجمة ومتناغمة، قد تأتي في صورة قصيدة رائعة، أو قطعة أرابيسك موحية، أو عمارة شاهقة، أو خطوط عبقرية على صدر بناية سامقة تكشف أسرارًا، عندما يتطلع إليها ذلك الفنان.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى اختلفت فنون الإسلام اختلافًا بينًا عن فنون الغرب في الواقع التطبيقي، فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان الإنسان إلى منزلة يمجدون فيها عريه في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر مما ينظر إلى مظهره الخارجي، رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته، ورغم إيمانه بأن ذلك الإنسان خليفة الله في أرضه، فكل ذلك التكريم ينسب ـ في نظر الفنان المسلم ـ لما اختص الله به روح الإنسان وجوهر وجوده.

ولذلك لم يقع الفنان المسلم في غواية الجسد البشري، ولم يستأثر ذلك التناسق البديع المتجلي في أعضاء ذلك الجسد على اهتمام الفنان المسلم، كما حدث بالنسبة لفناني الغرب، ولذلك تنزه الفنان المسلم عن تجسيد الطبيعة أو عن محاكاة الجسد البشري، وجاءت فنونه أقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد أو التشبيه.

هذا فضلًا عن أن الفنان المسلم كان دائمًا بعيدًا عن النرجسية البغيضة، حيث لم تستأثر ذاته باهتمامه، فكثيرًا ما كان ينسى نفسه أو يتعامل مع فنه بصوفية عميقة، حيث الرؤية الحدسية تستغرقه فيأتي فنه وكأنه يقوم بعمل عبادي، وينسى حتى التوقيع على لوحاته، فكثير من الأعمال الفنية الإسلامية لا تعرف من صنعها ولا من قام بإبداعها.

إضافة إلى أن كثيرًا من هذه الأعمال الإبداعية، كانت تتم بشكل جماعي، حيث ينخرط جمع من الصنّاع والفنانين المسلمين في إبداع وتشكيل لا يظهر فيه عمل الفرد منفردًا، وينسب هذا العمل إلى شخص الملك أو الخليفة الذي أمر بصنعه وإنشائه. أين هذا من الفن الغربي الحديث الذي ورث أطروحة أربعة قرون من عصر النهضة الإيطالية، والتي تجعل من الإنسان وجودًا مطلقًا ومركزًا لمسار دائرة الوجود الكوني العام، وقد تظاهرت امتدادات هذه الفلسفة في استغراق بعض الاتجاهات الفنية في هوس «الأنا ـ المركز» واللوحة ـ الذات» وتحول الأثر الفني إلى مرصد للسيرة الشخصية وشاعت اللوحات الأنوية التي تمثل وجه الفنان بريشته L'autoportrait والصيغ التعبيرية التي تحمل الحد الأقصى من البطولة الأنوية المتفردة المتميزة المتفوقة.

واندمجت فكرة العبقرية بمفهوم الاصطفاء الإلهي، والتطرف الأقصى في بصمات الشخصية L'individualisme ثم تعملق التوقيع «الفرويدي»

النرجسي الذي كان يسكن أسفل اللوحة، فأصبح تكوينًا انبثاقيًا مركزيًا مع التجريدات الغنائية «لجورج ماتيو» (الذي وقع ذات مرة أمام شاشة التلفزيون على ثمانية أمتار في ثماني دقائق).

ويعتبر هذا الطابع الشخصاني ـ كما يقول أحد النقاد المعاصرين ـ رديفًا للعبة التجارية في نظام صالات العرض، وأصبح من لزوم ما لا يلزم التأكيد على التفرد في الأسلوب، وعلى السمة المتميزة في الطابع الشخصي الفني، وبالتالي على مفهوم الختم أو «الماركة المسجلة» في الإنتاج الفني بالجملة في سوق بورصة اللوحات.. مثل هذا المنهج من الأسلبة المستلبة يظل غريبًا عن مفهوم ذوبان الشخصية الحرفية في القيم العامة التوحيدية والشمولية في التراث التصويري العربي والإسلامي، ذلك التراث الذي يحفل بنماذج من الفنانين الذين يخجلون من ذكر توقيعاتهم، فإذا ما ذكرت، شغلت موقعًا قصيًا هامشيًا، مبطنة في عبارات التواضع مثل: العبد الفقير، طالب العلم والمغفرة... إلخ.

ومن الملاحظ أن المصور المسلم لم يكن يراعي في ترتيب وحداته قواعد المنظور، على الرغم من أنه لم يكن جاهلًا بهذه القواعد، فقد راعاها أحيانًا في رسم قطع الأساس أو رسم العروش والمناضد، ولكنه كثيرًا ما تجاهلها، ولم يراعها مثل زميله الغربي، وكأنه يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها المجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل وظهور أو تقديم وتأخير؛ لأن كل تلك الأحوال عارضة تزول بزوال سببها، وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء، كما تتغير هذه الأحوال بتغير الزمان.

ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور، قد أراد إظهار الأشياء، كأن الشخص يرى كل واحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط

بينهما، وكأنه يريد أن يمتع الناظر لمرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم، كما أنه يريد أن يحقق للناظر القدرة على النفاذ إلى الأشياء أو الشفافية، ذلك أن المصور المسلم نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو في باطن الأرض، أو قاع المياه، ووسيلته في ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف في سطح الأرض لنرى منه ما في قاع الآبار أو عمل قطاعات في مجاري المياه لنرى منها ما يستقر على قاعها. إن ما يهم الفنان المسلم ما تراه البصيرة لا البصر ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَـٰرُ وَلَـٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ﴾ (الحج: 46).

إن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة، بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الإنسان جزءًا منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخل العلمية التي فرضها تأثير الغرب، أما في الفن الإسلامي، فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السماوات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنسان. فالأشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية، بل عن العين الكلية.

إن التعمق في هذا التحليل يؤدي إلى تفسير سبب إهمال البعد الثالث عند الفنان المسلم، وسبب إظهار الأشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة، وسبب الخط الأفقي اللولبي في توزيع الهيئات البشرية. إن الوظيفة الأساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة، ولكن الفن الإسلامي يبدو على النقيض متحررًا من هذه الوظيفة مستقلًا بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة،

أو جدار بناء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع، بل تجعله واقعًا جديدًا، كما يقول «وربنجر» و«هي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة تصويريًا».

ومن هنا فقوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب والمسلمين قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي (الله) ومفهوم فناء الأشياء، وعلاقتها بالوجود الأزلي.

ومن هنا نلاحظ أن من أهم الخصائص الجمالية للفن الإسلامي، أن الشكل المطلق أشد أهمية من لبوسه المادي. فالمثمن مثلًا مطبق في المساقط المعمارية كما هو الحال في المقرنصات الجصية ورسوم المخطوطات. وكما أنه لا يمكن أن نطالب الموسيقى بتقليد الأصوات الطبيعية، كذلك الفن التشكيلي لا يتحمل مسئولية تعيين هوية المرئيات، فاللوحة لا تملك أية إحالة إلا إلى قوانينها الجمالية النوعية.

فالدائرة سواء عبرت عن قرص القمر أم بقيت دائرة فإن شرعيتها البصرية لا تتحقق إلا من خلال ضرورتها التنزيهية داخل بيئتها المتوحدة معها، وعندما يختزل التصوير إلى خطوط إيقاعية ومساحات متناغمة يقترب بطبيعة الحال من الموسيقى البصرية، وتبرز عندها دعوة «بول كيلي» بأن ننصت إلى اللوحة عن طريق العين. وقد طُلب مرة من بيتهوفن أن يشرح ما تمثله قطعة موسيقية كان قد انتهى من عزفها لتوه، فأجاب بعزفها مرة ثانية.

فإذا استعرضنا الفنون التي أخذت شكلًا تجريديًا واضحًا عند المسلمين، فقد برع المسلمون أكثر ما برعوا في أربعة أشكال من الفنون:

أولها التوريق المتشابك، وثانيهما التحوير، وثالثهما التلوين، ورابعهما الكتابة الخطية. والتوريق المتشابك أو الرقش أو الأرابيسك Arabesque هو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية.

وهذا التوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة، ثم متجافية متهامسة، ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنه، من ساق نبات أو ورقة، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله. وخطوط الرقش ألوان لا تتناهى كثرة، وكأنها تفضي إلى نهاية غير معلومة، وقد يأتي من هذه الألوان ما يخضع إلى تناسق فيكون أقرب إلى الفن التجريدي الذي ظل مجهولًا عند الأوروبيين إلى عهد قريب. والتحوير الذي يمتلئ به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك، إذ أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه، تشكيلًا تكيفه روحه.

من هنا كانت المباعدة في الزخرفة الإسلامية بين روح المصور والأشكال الأصلية للكائنات الحية، وإذا نزع إلى استخدام مثل ذلك مضطرًا، فإنه يعمد إلى تجزئة عناصرها، ثم بنائها على شكل مكرر، فإذا الشكل قد تحول إلى وحدة زخرفية يسودها التكرار، ويشيع فيها حس موسيقي رهيف.

وللون أثره الهام في إضفاء إشراقة حلوة على أشكال الرقش الإسلامي، كما يكشف عن إحساس مرهف بالألوان.. وكذا كان للخط هو الآخر فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم يسجلها الناس مرسومة مقروءة؛ ولذا كانت رسالة الخط؛ لذا كان هذا التنسيق والتجميل بين جلالين، هذا الجلال السماوي،

وذلك الجلال الدنيوي. إن هذه النبضات الوجدانية التي أتى بها الإسلام في روح الفنان المسلم، والتي تكمن وراء كل عمل فني إسلامي هي التي جعلت الفن الزخرفي العربي يتألق في البلاد العربية والمستعربة.

ويبدو «المنظور الروحي» واضحًا في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة عندما تنقلب أشكالًا هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائيًا عن مدلولها وعن نسبياتها، إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة انديًاحًا في تكوين هذه الأشكال المجردة.

لقد اهتم الفنان المسلم في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه، فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه.. وكذلك فإن الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة؛ بين رؤية الله ورؤية الإنسان.

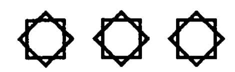
وهكذا فإن النظر في لوحة مسطحة يبقى حرًا طليقًا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة. إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر. إن هدف الفنان المسلم هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون تشويه قواعد المنظور في حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية.

وإذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تمامًا، بل انطلق وَفْقَ سيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين واليد.

ولقد قام «بابا دوبلو» Papa Dopoulo في كتابه «جمالية الفن الإسلامي» بإثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة. والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه. ويرى المشتغلون بفلسفة الفنون أن جميع الثقافات الأخرى في العالم لها سبلها في نقل المكان وفرضه على سطح منبسط، لقد كان للمصريين القدماء منظورهم في الرسم، وكان للهندوس منظور إشعاعي، وكان المنظور الصيني والياباني منظور عين الطائر، والبيزنطيون لهم منظور معكوس. ويقال عن الأيقونة التقليدية أنها بغير عمق.

أما الفنان المسلم، فقد جعل لوحاته التجريدية مَعْبرًا للمتناهي، ووسيطًا لبصرية المؤمن الساعي للوصول إلى حدس الله وإدراكه صوفيًا ووجدانيًا، وإذا كان الفن الغربي يعاني أزمة السقوط في العبثية والعدمية كما يقول «Huyghe» فإننا نجد الفن العربي الإسلامي بمناخه وألوانه وفلسفته أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال: «دولاكروا» Delacrois و«ماتيس» Matise ، و«بول كيلي» P. Klee وبيكاسو وغيرهم، ممن رأوا في الشرق الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغريبة، كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكن قدموا الدليل

على مقدرة الفن الإسلامي على التطور السريع، تطورًا يتماشى مع العصر، كما أنهم وضعوا الفنان المسلم أمام مسئولياته في العودة إلى تراثه وتقاليده وفنه، لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.



المصادر والمراجع

1 – أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق السندوبي، القاهرة، 1929م.

2 – أبو حيان التوحيدي: الرسائل، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1964م.

3 – د. أحمد شوقي الفنجري:: الإسلام والفنون، القاهرة: دار الأمين، 1998م.

4 – د. أميرة مطر: فلسفة الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

5 – إرنست كاسبرر: مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، بيروت، 1970م..

6 – د. بركات محمد مراد: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية العصرية، 1996م.

7 – د. جمال محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، مصر عام 1962م.

8 – ريتشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية، ترجمة محمد مصطفى زيادة، القاهرة: الأنجلو المصرية، 1953م.

9 – ريتشارد إتنجاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سليمان، بغداد، 1973م.

10 – ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر، ج4 ص4، الكويت، 1974م.

11 – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، بدون تاريخ.

12 – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، 1945م.

13 – د. سمير الصايغ: مدخل إلى الاتجاهات الفنية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع1، 1980.

14 – د. علي أدهم: بين الفلسفة والأدب، القاهرة: دار المعارف، 1978م.

15 – د. عبدالله عويضة: ماهية الجمال والفن، مصر: المكتبة الثقافية، 1988م.

16 – د. عبدالمجيد حسن النجار: ارتفاق الكون في التحضر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، ع30، الكويت، ديسمبر 1996م.

17 – د. عبدالفتاح الديدي: فلسفة الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

18 – عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة: دار الثقافة، 1987م.

19 – د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، الكويت: عالم المعرفة، ع14، 1979م..
20 – د. عفيف البهنسي: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق، سوريا، 1970م.
21 – محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ط7، القاهرة: دار الشروق، 1987م.
22 – د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، 1981م.
23 – د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة، القاهرة: دار الشروق، 1991م.
24 – محمد القاسمي: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة، مجلة الوحدة، بيروت: ع70، 1989م.
25 – محمد نور الدين أفاية: وعي الهوية في الفنون التشكيلية العربية، مجلة الوحدة، ع58.
26 – د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
27 - A. Papa Dopulu: Islam and AFT J in fereward by bucien mazanad. 1956.
28 - Dr. James: Islamic Art an Introduction. 1983.
29 - T. Burchhadt: Art of Islam - Language and Meaning.
30 - Hegel: Esthetique. Shopenauer: The art of Literature Michionan. 1960.
31 - S. Y. Edgerton JR: La Perspective lineaire et l'esprit occid-ental. Paris cultures, Vol. 111, No., 1976.

الغناء والموسيقى حلال أم حرام؟ القضية في اللغة والقرآن والسنة [*]

د. محمد عمارة [**]

الغناء: كلام.. ولحن.. وأداء..

ولقد دار الحديث عن هذا الغناء في الموروث الإسلامي - سنّةً شريفة.. وفقهًا.. وفكرًا - تحت مصطلحات عدة، منها: مصطلح «اللهو» ومصطلح «السّماع».

وقد يتبادر إلى الذهن المعاصر أن استخدام مصطلح «اللهو» في وصف الغناء إنما يحمل معاني سلبية، تشي بالكراهة أو التحريم للغناء.. ولما كان هذا الذي قد يتبادر إلى الذهن المعاصر غير وارد ولا صحيح، كان علينا أن نبادر بضبط مضمون مصطلح «اللهو» الذي صنفت تحته - في كتب السنة - الأحاديث التي وردت في موضوع الغناء.. والذي استخدم كذلك في القرآن الكريم..

فاللهو - في مصطلح العربية - ليس بالضرورة ما يلهي عن الطيبات والعبادات والخيرات.. وإنما هو كل ما يشتغل به الإنسان وينشغل به فيلهيه ويتلهى به عن سواه، فالاشتغال بالطيبات لهوٌ عن الخبائث،

(*) العدد 92-1999 .

(**) مفكر إسلامي مصري.

والعكس صحيح.. واللهو: ما يأنس به الإنسان ويُعجبُ به.. لكن استعمال هذا اللفظ غلب على ما يطرب النفس ويؤنسها ويروح عنها.. وكما جاء في (لسان العرب) – لابن منظور – «فاللهو: ما لهوت به ولعبت به وشغلك من هوًى وطرب ونحوهما.. ولهيتُ عن الشيء: إذا سلوتُ عنه وتركتُ ذكره، وإذا غفلتُ عنه. ولهت المرأة إلى حديث المرأة تلهو لهوًا: أنِسَت به وأعجبها. واللهو: النكاح – أي الزواج – واللهو: المرأة والولد – أي زينة الحياة – وقد يُكنى باللهو عن الجماع.. والملاهي: هي آلات اللهو.. أي مطلق الوسائل التي تُحدث الأُنس واللذة للإنسان، فتشغله عند حدوثها عما سواها.

وكذلك الحال في القرآن الكريم، يرد الحديث عن اللهو في سياق المناشط الإنسانية المباحة، إذا هو لم يله الإنسان عن الفرائض والواجبات والضرورات.. فتتحدث الآيات عن فرائض، وضرورات، ومباحات – عن صلاة الجمعة، والبيع، والانتشار في الأرض والابتغاء من فضل الله، وذكر الله، والتجارة، واللهو، – داعية المؤمنين إلى وضع كل منها في مقامها وتوقيتها.. وناعية عليهم الخلل الذي يضع الأمر في غير موضعه، أو يصرف عن الواجب إلى المباح ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَوٰةِ مِن يَوۡمِ ٱلۡجُمُعَةِ فَٱسۡعَوۡاْ إِلَىٰ ذِكۡرِ ٱللَّهِ وَذَرُواْ ٱلۡبَيۡعَۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ۝٩ فَإِذَا قُضِيَتِ ٱلصَّلَوٰةُ فَٱنتَشِرُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَٱبۡتَغُواْ مِن فَضۡلِ ٱللَّهِ وَٱذۡكُرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرٗا لَّعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ۝١٠ وَإِذَا رَأَوۡاْ تِجَٰرَةً أَوۡ لَهۡوًا ٱنفَضُّوٓاْ إِلَيۡهَا وَتَرَكُوكَ قَآئِمٗاۚ قُلۡ مَا عِندَ ٱللَّهِ خَيۡرٞ مِّنَ ٱللَّهۡوِ وَمِنَ ٱلتِّجَٰرَةِۚ وَٱللَّهُ خَيۡرُ ٱلرَّٰزِقِينَ﴾ (الجمعة:9-11).

فالبيع ليس حرامًا.. لكن الحرام أن يلهينا ويشغلنا عن صلاة الجمعة.. والانتشار في الأرض والابتغاء من فضل الله من الضرورات.. لكن وقتهما ومكانهما ليس في وقت الصلاة.. والتجارة واللهو من المباحات.. بشرط ألا يشغلا الإنسان ويصرفاه عن صلاة الجماعة.. فاللهو – أي اللذة بالطرب – وضع هنا مع البيع والتجارة والانتشار في الأرض والابتغاء من فضل الله أي مع الضرورات والمباحات وإذا كان اللهو هو مطلق ما يلهي ويشغل الإنسان عن أمر آخر، فإن الآيات لا تحرمه؛ لأنه ليس محرمًا لذاته وعينه، وإنما لما فيه من الذهول عن الواجب – ولقد وضعته مع المباحات والضرورات والواجبات – وإنما هي تدعو إلى التوازن الجامع في حياة الإنسان؛ ليقوم بالواجبات، ويحقق الضرورات، ويحصّل الحاجيات، ويجدد ويزين حياته بالتحسينات والكماليات واللذات من المباحات.

بل إن هذا الإنسان لو لهته وشغلته الصلاة – غير المفروضة – مثلًا كل الوقت عن الضرورات والمباحات لعد ذلك غلوًّا في الدين.. وكذلك الحال لو لهته الضرورات عن الفرائض، أو شغلته المباحات عن الواجبات والضرورات..

ولقد روي عن جابر أن رسول الله، ﷺ، قال: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فعليه الجمعة يوم الجمعة، إلا مريضًا أو مسافرًا أو امرأة أو صبيًا أو مملوكًا، فمن استغنى بلهو أو تجارة استغنى الله عنه، والله غني حميد»[1].. فترك التجارة واللهو هنا مطلوب ممن وجبت عليه الجمعة، أما

(1) أخرجه الدارقطني – وانظر القرطبي (الجامع لأحكام القرآن) جـ18 ص 103 . طبعة دار الكتب المصرية – القاهرة.

من لم تجب عليه الجمعة من النساء والمرضى والمسافرين والصبيان فلا عليهم أن يمارسوا المباحات[1].

وعن جابر بن عبدالله: «كانت الجواري إذا نُكحن يمررن بالمزامير والطبل، فانفضوا إليها، فنزلت – آيات سورة الجمعة – .. » «وقيل: إن خروجهم لقدوم دحية الكلبي بتجارته، ونظرهم إلى العير تمرّ[2]».

وفي سورة الأنعام: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ ۖ وَلَلدَّارُ ٱلْءَاخِرَةُ خَيْرٌ لِّلَّذِينَ يَتَّقُونَ ۗ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾ وليس المراد بها ذم الحياة الدنيا، ولا ذم اللعب واللهو، وإنما المذموم هو قول الكفار: ﴿إِنْ هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ﴾ وهو الذي جاءت في سياقه الآية: ﴿وَقَالُوٓاْ إِنْ هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ ﴿٢٩﴾ وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ وُقِفُواْ عَلَىٰ رَبِّهِمْ ۚ قَالَ أَلَيْسَ هَٰذَا بِٱلْحَقِّ ۚ قَالُواْ بَلَىٰ وَرَبِّنَا ۚ قَالَ فَذُوقُواْ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿٣٠﴾ قَدْ خَسِرَ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِلِقَآءِ ٱللَّهِ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَتْهُمُ ٱلسَّاعَةُ بَغْتَةً قَالُواْ يَٰحَسْرَتَنَا عَلَىٰ مَا فَرَّطْنَا فِيهَا وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ ۚ أَلَا سَآءَ مَا يَزِرُونَ ﴿٣١﴾ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ ۖ وَلَلدَّارُ ٱلْءَاخِرَةُ خَيْرٌ لِّلَّذِينَ يَتَّقُونَ ۗ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾ (الأنعام: 29–32).

وفي النص دليل على أن المذموم ليس الحياة الدنيا ولا اللعب واللهو، وإنما المذموم هو إنكار الكافرين للبعث، يقول القرطبي: «فالمقصد بالآية تكذيب الكافرين في قولهم: ﴿إِنْ هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا﴾»[3].

(1) (الجامع لأحكام القرآن) جـ18 ص 107.
(2) المصدر السابق جـ 18 ص 111.
(3) (الجامع لأحكام القرآن) جـ6 ص 414.

فالنظرة الإسلامية للهو - الغناء - تضعه في خانة المباحات، المباحات لذاتها، والتي تعرض لها - بسبب ما يلحق ويقترن بها وينتج عنها - الأحكام الشرعية التي تعرض للمباحات.. فقد يبقى الغناء على الإباحة - التي هي الأصل - وقد يعرض له ما يجعله واجبًا، أو مندوبًا، أو مكروهًا، أو حرامًا.. مثله في ذلك مثل سائر المباحات - ومنها الأكل والشرب - الأصل فيها الإباحة، وقد يعرض لها ما يجعلها واجبة، أو مندوبة، أو مكروهة، أو حرامًا.

وإذا كان الغناء في جوهره صوتًا جميلًا تصاحبه ألحان وأنغام مؤتلفة تزيده جمالًا، فلقد عرض الفكر الإسلامي لهذا الغناء باعتباره فطرة إنسانية تحاكي بها الصنعة الإنسانية الخلقة الإلهية التي أبدعها الله وخلقها في الطيور والأشجار.. فالصوت الجميل الصادر من حنجرة الإنسان هو محاكاة للأصوات الجميلة الصادرة من حناجر البلبل والعندليب والكروان.. ومعزوفات الأوتار التي تثمر الألحان المؤتلفة والجميلة هي محاكاة الصنعة الإنسانية لما تعزفه الأشجار والأغصان والأوراق في الحدائق الغناء عندما تهب عليها الرياح والنسمات.. وإذا كان غير وارد ولا جائز ولا معقول تحريم الأصوات الجميلة إذا جاءت من حناجر الطيور، فلا منطق يحرّمها إذا صدرت من حنجرة الإنسان؛ إذ لا فرق بين حنجرة وحنجرة.. وإذا كان غير وارد - ولم يحدث - أن حرّم أحد الأصوات المنكرة ولا الأنغام المتخالفة، ومن غير المنطقي ولا المعقول تحريم الأصوات، لأنها جميلة غير منكرة، أو الأنغام؛ لأنها مؤتلفة غير متخالفة.

بهذه النظرة الفطرية نظر العقل المسلم – والإسلام دين الفطرة – إلى الغناء والألحان، وجاءت كلمات حجة الإسلام أبي حامد الغزالي (450-505هـ – 1058-1111م) معبرة عن هذا المنطق الفطري عندما قال: «فالأصل في الأصوات حناجر الحيوانات، وإنما وضعت المزامير على أصوات الحناجر، وهو تشبيه للصنعة بالخِلقَة التي استأثر الله تعالى باختراعها، فمنه تعلم الصنّاع، وبه قصدوا الاقتداء.. فسماع هذه الأصوات يستحيل أن يحرم لكونها طيبة موزونة، فلا ذاهب إلى تحريم صوت العندليب، وسائر الطيور، ولا فرق بين حنجرة وحنجرة، ولا بين جماد وحيوان، فينبغي أن يقاس على صوت العندليب الأصوات الخارجة من سائر الأجسام باختيار الآدمي، كالذي يخرج من حلقه أو من القضيب والطبل والدف وغيره»[1].

وإذا كان هذا هو منطق الفطرة وبرهان العقل، فإن برهان النص والنقل – في الإسلام – يدعم هذه النظرة ، التي جعلت الغناء من المباحات في ذاتها، والتي جعلت الأحكام الأخرى عارضة له وعليه بسبب ما يعرض له فيخرجه عن أصل الإباحة..

فالنموذج الإسلامي للحياة الإنسانية – والذي نتأسى فيه برسول الله ﷺ – هو النموذج المتكامل المتوازن الذي يعمل لدنياه كأنه يعيش أبدًا، ويعمل لآخرته كأنه يموت غدًا، والذي يُقبل على الآخرة التي هي خير وأبقى، دون أن ينسى نصيبه من زينة الحياة الدنيا وطيباتها، والذي يتجنب غلوي الإفراط والتفريط في كل مناحي الحياة.

فالأسوة الحسنة – ﷺ – كان نبي الملحمة، وأيضًا نبي المرحمة.. وكان يأنس إلى المساكين ويستطيب الخشن من العيش والفراش، وفي

(1) (إحياء علوم الدين) ص 1126 طبعة – مصورة – دار الشعب – القاهرة.

ذات الوقت يستعيذ بالله من الفقر والدَّيْن... وكان يستشعر ويستلهم آيات ومظاهر ومصادر الجمال التي أودعها الله، سبحانه وتعالى، في الوجود.. فيستعيذ بالله – في دعاء السفر – من كآبة المنظر.. ويدعو ربه – في صلاة الاستسقاء –: «اللهم أنزل علينا في أرضنا زينتها».. ويطلب للمسلم – حتى في المجتمع الفقير – الزينة والجمال، في الاسم.. والثوب.. والطيب.. بل حتى في النعال! حتى ليحكي خادمه أنس بن مالك، رضي الله عنه، فيقول: «ما شممت عنبرًا قط ولا مسكًا، ولا شيئًا أطيب من ريح رسول الله، ولا مسست قط ديباجًا ولا حريرًا ألين مسًّا من كف رسول الله.. كان أزهر[1] اللون، كان عرقه اللؤلؤ»[2].

إنه كل ذلك.. الأسوة المتكاملة والجامعة والمتوازنة.. فالأقدام تتورم من الوقوف بين يدي الله، والاستشعار للجمال روح سارية في كل مناحي الحياة.. والمزاح والنكات تعانق الصدق الباسم والبشاشة الصادقة... ذلك لأن عبادة الله هي الشكر له، سبحانه، على نعمه المبثوثة في الحياة، ومنها نعمة الجمال التي لن نستطيع تقدير عظمتها، وشكر الله عليها، إذا نحن أدرنا لها الظهور والعقول والقلوب، وأغلقنا قنوات استشعارها في هذا الكون الذي أبدعه الخالق الجميل الذي يحب الجمال.

ولأن هذا هو النموذج الإسلامي في الحياة، والذي نتأسى فيه برسول الله، ﷺ .. كان للغناء مكانه في المجتمع النبوي، والسنَّة النبوية – بالقول والإقرار – حتى أصبحت هذه السنّة من «السنن العملية» التي قامت وتجسدت في واقع خير القرون.

---

(1) الأزهر – وجمعه زُهر – بضم الزاي وسكون الهاء – النيّر، الصافي اللون، والمشرق الوجه.
(2) رواه مسلم والإمام أحمد.

ففي صحيح البخاري، تروي أم المؤمنين عائشة، رضي الله عنها، فتقول: «دخل رسول الله، ﷺ ، وعندي جاريتان تغنيان بغناء بُعاث[1]، فاضطجع على الفراش، وحوّل وجهه، فدخل أبو بكر، فانتهرني، وقال: مزمار الشيطان عند رسول الله، ﷺ ؟! فأقبل عليه رسول الله فقال: «دعهما».

فنحن أمام سنّة نبوية – عملية – أقر فيها رسول الله – ﷺ ، الغناء، في بيت النبوة، من فتاتين، ويسمعهما رجال، ويغنيان بأشعار تتحدث عن ذكريات وقائع الحرب في التاريخ، بل والتاريخ الجاهلي.. وعندما اعترض الصديق أبو بكر، رضي الله عنه، مجتهدًا في المنع، اعترض الرسول، ﷺ ، على هذا الاجتهاد، مؤكدًا الإباحة..

وتحويل الرسول وجهه عن الفتاتين المغنيتين هو غض للبصر، وليس كفًا للآذان عن السماع.

ولم يطعن أحد من علماء الجرح والتعديل على أحد من رواة هذا الحديث، الذي رواه البخاري في الصحيح.

وفي ذات الحديث تكملة تروي فيها السيدة عائشة أحداث واقعة ثانية لسُنّة عملية أخرى في هذا الموضوع.... تقول رضي الله عنها: «وكان يوم عيد، يلعب السودان – الحبشة – بالدرق[2] والحراب، في المسجد، فإما سألتُ رسول الله، ﷺ ، وإما قال: «تشتهين تنظرين؟» فقلتُ: نعم، فأقامني وراءه، خدّي على خدّه، يسترني بثوبه، وأنا أنظر إلى الحبشة يلعبون – أي يرقصون – فزجرهم عمر، رضي الله عنه، فقال النبي ﷺ :

(1) بُعاث: حصن للأوس، دارت عنده وقعة من وقائع الجاهلية، انتصر فيها الأوس على الخزرج.

(2) الدرقة: الترس من جلود، ليس فيه خشب ولا عقب.

«أمنًا بني أرفدة.. دونكم بني أرفدة»[1] حتى إذا مَلَلْتُ، قال: «حسبك»؟ قلت: نعم. قال: «فاذهبي».

فهنا، أيضًا، سنة عملية أقرت اللعب – التمثيل والرقص – المصحوب بالغناء – ففي بعض الروايات أنهم كانوا يغنون شعرًا يقول:

يا أيها الضيف المعرِّج طارقًا
لولا مررت بآل عبد الدار
لولا مررت بهم تريد قراهمُ
منعوك من جَهد ومن إقتار

وفي بعض الروايات: «كانت الحبشة يزفنون» – (أي يرقصون)، وفي بعضها: «يرقصون بين يدي رسول الله، ﷺ ، ويقولون: محمد عبد صالح»[2].

وفي البخاري – أيضًا – عن عائشة ما يشهد بأن هذا الغناء المباح قد يعرض له ما يجعله مطلوبًا مندوبًا – في الأعراس – والطالب له والحاث عليه هو رسول الله، ﷺ ، فعن أم المؤمنين عائشة أنها زفت امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال رسول الله ﷺ : «يا عائشة، ما كان معكم لهو؟ فإن الأنصار يعجبهم اللهو»..

وفي رواية النسائي لذات الحديث، يقول الرسول:: «يا عائشة، أهديتم الفتاة؟ ألا بعثتم معها من يقول: أتيناكم أتيناكم، فحيانا وحياكم؟»،

(1) أمنًا: أي لكم الأمان. وفيه سماح وتشجيع على مواصلة اللعب. وأرفدة: أشهر أجداد الحبشة.
(2) أخرج هذه الرواية الإمام أحمد عن أنس بن مالك – ورواه النسائي أيضًا عن أبي هريرة – في «باب اللهو بالحراب».

فيحث على الغناء، بل ويرشح الكلمات.. ولهذا الحث على الغناء – فى مناسباته – نظير في الحديث الذي خرجه الإمام أحمد – في مسنده – عن عبدالله بن عمير – أو عميرة – قال: «حدثني زوج ابنة أبي لهب، قال: دخل علينا رسول الله، ﷺ ، حين تزوجت ابنة أبي لهب، فقال: «هل من لهو؟».

وفي سُنَّة أخرى، يروي النسائي عن السائب بن يزيد: أن امرأة جاءت إلى رسول الله، ﷺ ، فقال لعائشة: «يا عائشة، أتعرفين هذه؟ قلت: لا يا نبي الله. قال: «قَيْنَة[1] بني فلان، تحبين تُغَنيك؟» فغنتها.

وإذا كانت القينة هي الجارية المغنية، فنحن أمام مغنية تحترف الغناء لبني فلان – أي للرجال والنساء – يعرض الرسول على عائشة أن تسمع غناءها، فتغني لها في حضرة رسول الله، ﷺ .

ولقد مضت هذه السنة – إباحة الغناء.. أو ندبه – جارية مرعيّة في مجتمع الصدر الأول.. فيروي النسائي عن عامر بن سعد يقول: دخلت على قرظة بن كعب، وأبي مسعود الأنصاري، في عرس، وإذا جوارٍ يغنين، فقلت: أنتما صاحبا رسول الله، ﷺ ، ومن أهل بدر، يُفعلُ هذا عندكم؟! فقالا: اجلس إن شئت فاسمع معنا، وإن شئت اذهب «فقد رُخص لنا في اللهو عند العرس».

فالبدريون من صحابة رسول الله، ﷺ ، قد مضوا على سنة الاستماع والاستمتاع بلذة الطرب بالغناء الحلال المباح.

ولقد رأينا الراشد الثاني عمر بن الخطاب، ڤ، يميز بين الغناء الحلال والغناء الحرام، بناءً على الكلمات والمقاصد التي يتغياها ويثمرها

(1) القينة: معناها هنا المغنية: وتطلق على الأَمة.. والماشطة.

هذا الغناء.. ففيما يرويه عبدالله بن بريدة الأسلمي، قال: بينما عمر بن الخطاب يَعُسّ[1] ذات ليلة، فإذا بامرأة تقول:

هــل مــن ســبيل إلى خمر فأشــربها

أم هــل ســبيل إلى نصر بــن حجاج؟

فلما أصبح عمر سأل عن نصر بن حجاج هذا - وكان شابًا وسيمًا يخايل نساء المجاهدين الغازين - فأمر له بما يصلحه، وغرَّبه إلى البصرة، حيث يعسكر المقاتلون[2]!

فالتحريم هنا قد عرض للغناء بسبب الكلمات الماجنة، والمقاصد المحرمة من وراء هذا الغناء.

وفي موقف آخر للفاروق عمر بن الخطاب، يروي الحسن البصري فيقول: «إن قومًا أتوا عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، فقالوا:

- يا أمير المؤمنين، إن لنا إمامًا إذا فرغ من صلاته تَغَنَّى.

- فقال عمر: مَن هو؟!

- فذُكر الرجل.

- فقال عمر: قوموا بنا إليه، فإنّا إنّ وجّهنا إليه يظن إنّا تجسسنا عليه أمره.

- قال: فقام عمر مع جماعة من أصحاب النبي، ﷺ ، حتى أتوا الرجل، وهو في المسجد، فلما أن نظر إلى عمر، قام فاستقبله، فقال:

(1) يعس: أي يطوف بالليل، يحرس الناس، ويكشف أهل الريبة.

(2) ابن سعد (كتاب الطبقات الكبرى) جـ3 ق1 ص205، طبعة دار التحرير، القاهرة.

– يا أمير المؤمنين، ما حاجتك؟ وما جاء بك؟ إن كانت الحاجة لنا كنا أحق بذلك منك أن نأتيك، وإن كانت الحاجة لك فأحق مَنْ عظّمناه خليفة رسول الله، ﷺ .

– فقال عمر: ويحك! بلغني عنك أمر ساءني.

– قال: وما هو يا أمير المؤمنين؟

– قال: أتتمجّن في عبادتك؟!

– قال، لا، يا أمير المؤمنين، لكنها عظة أعظ بها نفسي.

– قال عمر: قلها، فإن كان كلامك حسنًا قلته معك، وإن كان قبيحًا نهيتك عنه.

– فقال الرجل:

وفؤاد كلما عاتبته
في مدى الهجران يبغي تعبي

لا أراه الدهر إلا لاهيًا
في تماديه، فقد برّح بي

يا قرين السوء ما هذا الصًبا
فني العمر كذا في اللعب

وشباب بان عني فمضى
قبل أن أقضي منه مأربي

ما أُرجي بعده إلا الفنا
ضيق الشيبُ عليّ مطلبي

ويح نفسي! لا أراها أبدًا
في جميل ولا في أدب

نفس لا كنتِ ولا كان الهوى
راقبي المولى وخافي وارهبي

- فقال عمر رضي الله عنه:

نفسُ لا كنتِ ولا كان الهوى
راقبي المولى وخافي وارهبي

على هذا فليُغنِّ مَنْ غنّى...»[1].

فنحن هنا أمام إمام الصلاة، يغني في المسجد، عقب الصلاة، بكلام حسن.. وأمام أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، الذي يسمع هذا الغناء في المسجد، فيحاكيه، ويرشحه للغناء، قائلًا: «على هذا فليغن من غنى»، بناءً على القاعدة التي جعلها معيارًا للمباح وغير المباح من الغناء.. قاعدة: «إن كان كلامًا حسنًا قلته معك، وإن كان قبيحًا نهيتك عنه».

تلك هي سنة رسول الله، ﷺ في الغناء.. وتلك هي ممارسات مجتمع النبوة والخلافة الراشدة مع هذا اللون من الترويح عن النفس والإشباع للعواطف الإنسانية والتجديد لملكات الإنسان وطاقاته باللهو - الغناء - المباح..

فالأصل في الغناء: الحل والإباحة.. وتعرض له الحرمة أو الكراهة أو الندب أو الوجوب بسبب ما يعرض له مما ينقله من الإباحة إلى هذه الأحكام... إنه كلام ولحن وأداء، يحاكي به الإنسان الأصوات الجميلة والأنغام المؤتلفة العذبة التي أفاضها الجمال الإلهي في بديع المخلوقات.

(1) الشاطبي (الاعتصام) جـ1 ص 272 ، 273 تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا. طبعة - مصورة - مكتبة أنس بن مالك القاهرة، سنة 1400هـ 1980م.

إذن فيم الخلاف؟

وإذا كان الأمر كذلك.. فلم الخلاف الذي استعر واشتهر حول الغناء، في الفكر الإسلامي، على امتداد تاريخ الإسلام؟!

إن مرجع ذلك إلى أحد أمرين:

الأول: وقوف البعض عند الفتاوى التي كرهت الغناء المكروه أو حرّمت الغناء المحرم.. وتعميم هذه الفتاوى على كل ألوان الغناء..

والثاني: رواية البعض لتسعة عشر «حديثًا» تنهى عن الغناء والمعازف، أو تحرِّمها.. والغفلة عن أن هذه المرويات جميعها – وهي التي تعارض ما أوردناه من الأحاديث الصحيحة، التي حازت شروط الصحة في البخاري – معلولة بمقاييس الرواية والجرح والتعديل للرواة.. فليس فيها جميعًا حديث واحد سلم من القدح في راوٍ أو أكثر من رواته..

وأيضًا التفسير المتعسف لمعنى «اللهو» في الآية السادسة من سورة لقمان: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِي لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ بِغَيۡرِ عِلۡمٖ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًاۚ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمۡ عَذَابٞ مُّهِينٞ ﴾ (لقمان: 6) ..

تلك هي الأسباب التي أحدثت الخلط، فجعلت الغناء عند البعض حرامًا بإطلاق، وأخرجته من الحلال المباح في ذاته، والذي تعرض له الحرمة أو الكراهة أو الندب أو الوجوب بسبب ما يعرض له من المقاصد والملابسات.

الفتاوى:

فقد روي عن كثير من فقهاء الأمة الفتاوى المتعارضة في حكم الغناء، في العصر الواحد، والمذهب الواحد، والمدينة الواحدة.. بل روي

عن الفقيه الواحد الفتاوى المتناقضة في حكم الغناء: إباحة وكراهة وتحريمًا..

* فروي عن الإمام أبي حنيفة النعمان (80–150هـ/ 699–767م) كراهة الغناء.. بينما العنبري، عبيد الله بن الحسن العنبري (105–168هـ/ 723–785م) القاضي والفقيه والمحدّث – لا يرى به بأسًا..

* ولقد روي عن الإمام مالك بن أنس (93–179هـ/ 712–795م) تحريم الغناء.. في حين كان قاضي المدينة ومحدثها الزهري، إبراهيم بن سعد (183هـ/ 799م) لا يرى به بأسًا.

* وروي عن الإمام الشافعي، محمد بن إدريس (150–204هـ – 767، 820م) أنه مكروه يشبه الباطل.

* وروي عن الإمام أحمد بن حنبل (164–241هـ/ 780–855م) في الغناء ثلاث روايات: الحل، والكراهة، والحرمة.

وإذا كان غير معقول ولا وارد تضارب وتناقض الفتاوى عند الإمام الواحد، وفي المذهب الواحد، والعصر الواحد، والمدينة الواحدة، للون واحد من الغناء.. فإن المتبادر إلى العقل الفقهي هو أن تعدد الفتاوى قد نتج عن تعدد ألوان الغناء التي سئل الفقهاء عن حكمها، فالإفتاء بالحل، أو بأنه لا بأس به كان عن الغناء المباح.. والتحريم كان للغناء الحرام.. والكراهة كانت للغناء المكروه..

ويشهد لذلك أن تحريم الإمام مالك إنما كان، تحديدًا، للغناء المحرّم؛ إذ المروي عنه أن جوابه إنما كان على سؤال عن الغناء الذي أحدثه الفُسّاق في المدينة.. فلقد سئل عن هذا اللون تحديدًا، فقال: «إنما يفعله عندنا الفُساق».

أما الغناء الذي رآه الإمام الشافعي مكروهًا يشبه الباطل، فلقد أشار شيخ الإسلام ابن تيمية (661-728هـ/ 1263-1328م) إلى نوعه عندما تحدث عن ملابسات هذه الفتوى، فقال: إن الشافعي، بعد أن غادر بغداد إلى مصر، تحدث عن لون من الغناء، أحدثته الزنادقة ببغداد، اسمه «التغبير»، أحدثوه ليصدوا به الناس عن القرآن الكريم.. ونص عبارة ابن تيمية: «قال الشافعي، رضي الله عنه: خَلَّفْتُ ببغداد شيئًا أحدثته الزنادقة، يسمونه «التغبير» يصدون به الناس عن القرآن».

وهذا التغبير – تحديدًا – الذي أحدثته الزنادقة ببغداد؛ ليصدوا به الناس عن القرآن الكريم، هو الذي كرهه الإمام أحمد بن حنبل.. ومرجعنا في ذلك – أيضًا – ابن تيمية الذي يقول: إن الإمام أحمد سئل – في بغداد – عن هذا التغبير، فقال: «أكرهه، هو مُحدث».. أي أنه ليس الغناء الذي عرفه المسلمون منذ صدر الإسلام[1].

فاختلاف الفتاوى وتراوحها بين الحل والكراهة والحرمة، راجع إلى اختلاف أصناف الغناء.. فهو حلال في ذاته، وككل المباحات تعرض له أحكام الكراهة والحرمة بسبب ما يعرض له ويلحق به – في الكلام واللحن والأداء والمقاصد – فليس كله مباحًا بإطلاق وتعميم، ولا حرامًا بإطلاق وتعميم، إنه كلام ولحن وأداء، حسنه حسن وقبيحه قبيح.. ولقد حدد الراشد الفاروق عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، هذا المعيار عندما قال للإمام الذي إذا فرغ من صلاته تغنى: «إن كان كلامك حسنًا قلته

(1) المصدر السابق: جـ1 ص 273. والقرطبي (الجامع لأحكام القرآن) جـ14 ص55. وابن تيمية (مجموع فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية) جـ11 ص569. طبعة المملكة العربية السعودية – على نفقة الملك خالد بن عبدالعزيز.

معك، وإن كان قبيحًا نهيتك عنه» فلما سمعه، ورآه حسنًا، غنى به عمر، وقال: «على هذه فليغن من غنى».

لكن آفة الاجتزاء، ثم التعميم والإطلاق لهذا المجتزأ، وإهمال السياقات والملابسات، هي التي تشوه فقه الفقهاء!

المرويات المحرّمة للغناء:

أما المرويات والمأثورات التي تحرم الغناء والمعازف، فلقد ثبت بمقاييس الرواية ومعايير الجرح والتعديل للرواة، أن جميعها مطعون فيه، وليس فيها حديث واحد صحيح.. ومع ذلك روّجها وأشاعها واستخدمها الذين لا دراية لهم بصناعة الحديث ومقاييس صحته، من الذين وصفهم الإمام الحافظ أبو الفضل محمد بن طاهر (448-507هـ/1056-1113م) ابن القيسراني - صاحب (تذكرة الموضوعات) و(أطراف الكتب الستة) و(الجمع بين كتابي الكلاباذي والأصبهاني في رجال الصحيحين) - عندما تحدث عن هذه المرويات فقال: «هذه الأحاديث وأمثالها احتج بها من أنكر السماع (الغناء) جهلًا منهم بصناعة علم الحديث ومعرفته، فترى الواحد منهم إذا رأى حديثًا مكتوبًا في كتاب جعله لنفسه مذهبًا، واحتج به على مخالفه، وهذا غلط عظيم، بل جهل جسيم»[1].

ولقد عرض ابن حزم الأندلسي 384-456هـ/ 994-1064م) وهو ظاهري المذهب، بضاعته النصوص، وعمدة في نقد المرويات - عرض لهذه «الأحاديث» في رسالته (رسالة في الغناء الملُهي أمباح هو أم محظور)؟ وفي كتابه (المحلى)، فانتقد أسانيد جميع هذه المرويات تفصيلًا.. ولقد اتفق معه في نقد أسانيد هذه المرويات علماء الجرح

(1) النويري (نهاية الأرب) جـ4 ص 147-160 طبعة دار الكتب المصرية - القاهرة.

والتعديل، من مثل الحافظ الذهبي (673-748هـ/ 1274-1348م) - صاحب (ميزان الاعتدال) - وابن حجر العسقلاني (773-852هـ/ 1372-1449م) صاحب (لسان الميزان) - فقال ابن حزم في سند هذه المأثورات:

1 - حديث السيدة عائشة، رضي الله عنها، عن النبي، ﷺ ، أنه قال: «إن الله حرّم المغنية وبيعها وثمنها وتعليمها والاستماع إليها».

في رواية هذا الحديث «سعيد بن أبي رزين، عن أخيه.. وكلاهما لايدري أحد من هما».

2 - حديث محمد بن الحنفية عن علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، عن النبي ﷺ ، أنه قال: «إذا عملت أمتي خمس عشرة خصلة حل بها البلاء» ومنها: «واتخذت القينات، والمعازف»..

«جميع رواة هذا الحديث إلى يحيى بن سعيد لا يُدرى مَنْ هم، ويحيى ابن سعيد لم يروِ عن محمد بن الحنفية كلمة، ولا أدركه».

3 - حديث معاوية: «أن رسول الله، ﷺ ، نهى عن تسع.. منهن الغناء».

في رواة هذا الحديث «كيسان، ولا يُدرى من هو، ومحمد بن مهاجر، وهو ضعيف».. وفي هذا الحديث النهي عن الشعر، والأمة مجمعة على إباحته.. ولقد كان سلاحًا من أسلحة الدعوة الإسلامية منذ عصر النبوة..

4 - حديث سلام بن مسكين، عن شيخ شهد بن مسعود يقول: «الغناء ينبت النفاق في القلب».

في رواة هذا الحديث شيخ لم يُسم، ولا يعرفه أحد.

5 – حديث أبي أمامة: سمعت رسول الله، ﷺ ، يقول: «لا يحل تعليم المغنيات ولا شراؤهن ولا بيعهن ولا اتخاذهن، وثمنهن حرام، وقد أنزل الله في كتابه ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِى لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ﴾ (لقمان: 6) والذي نفسي بيده ما رفع رجل عقيرته بالغناء إلا ارتدفه[1] شيطانان يضربان بأرجلهما صدره وظهره حتى يسكت».

في رواة هذا الحديث «إسماعيل بن عياش، وهو ضعيف، والقاسم، وهو مثله ضعيف.. ثم، إذا كان الغناء حرامًا، فلم تضرب الشياطين المغني، بدلًا من أن تفرح بمعصيته؟!

6، 7 – حديثا عبدالملك بن حبيب:

(أ) أن رسول الله، ﷺ ، قال: «إن المغني أذنه بيد شيطان يرعشه حتى يسكت».

(ب) وأنه قال: «إن الله حرّم تعليم المغنيات وشراءهن وبيعهن وأكل أثمانهن» وأحاديث عبدالملك كلها هالكة.

8 – حديث البخاري: «ليكونن من أمتي قوم يستحلون الحِرَّ[2] والحرير والخمر والمعازف».

لم يورده البخاري مسندًا[3]، وإنما قال فيه: قال هشام بن عمار. ثم هو إلى أبي عامر، أو إلى أبي مالك، ولا يدري أبو عامر هذا.

(1) ارتدفه: ركب وراءه، وأخذه من ورائه.
(2) الحِرّ – بكسر الحاء وتشديد الراء – والأولى تخفيفها – معناه: الفرج، وأصله حرح – أي يستحلون الزنا.
(3) الحديث المسند: هو ما اتصل إسناده إلى رسول الله، ﷺ.

وأنـا أضيف إلى القدح في إسناد هذا الحديث، أنـه يتكلم عن قوم يستحلون الزنا والخمر ويقرنون مجالس الزنا والخمر هذه بالمعازف، التي أصبحت عونًا على الكبائر والفواحش.. فليست المعازف هنا مفردة، ولا مرادة لذاتها.

9 – حديث أنس، قال رسول الله، ﷺ .: «من جلس إلى قينة صُبَّ في أذنه الآنُك يوم القيامة».

أما هذا الحديث «فبليّة! لأنه عن قوم مجهولين... ومن رواته أبو نعيم – عبيد بن محمد – وهو ضعيف، وهو يروي عن ابن المبارك، ولم يبلغه.. وفيه مالك، وهو منكر جدًا.. ومالك هذا يرويه عن ابن المنكدر مرسلًا[1]..

10 – حديث ابن شعبان.. عن ابن عباس، رضي الله عنهما، في قول الله عز وجل: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشْتَرِى لَهْوَ ٱلْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ﴾ (لقمان: 6) قال: «الغناء».

وأحاديث ابن شعبان هالكة.

ثم.. إنه مع التسليم بأن المراد باللهو هنا الغناء، فهو ليس مطلق الغناء، ولا كل الغناء، وإنما هو الغناء الذي يتخذه المشركون ليضلوا به عن سبيل الله، وليتخذوا سبيل الله هزوًا.. فحرمته ليست لذاته، وإنما لتوظيفه في الإضلال عن سبيل الله.. وكل ما يضل عن سبيل الله حرام حتى ولو كان واجبًا أو مندوبًا في ذاته..

11 – حديث ابن أبي شيبة.. عن أبي مالك الأشعري، أنه سمع رسول الله، ﷺ ، يقول: «يشرب ناس من أمتي الخمر، يسمونها بغير

(1) الحديث المسند هو ما اتصل إسناده إلى رسول الله ﷺ.

اسمها، تضرب على رءوسهم المعازف والقينات، يخسف الله بهم الأرض».

في رواة هذا الحديث «معاوية بن صالح، وهو ضعيف، ومالك بن أبي مريم، ولا يُدرى من هو» وأنا أضيف إلى نقد ابن حزم للسند: أن المعازف والقينات هنا قد وظفت في مجلس الخمر، فأصبحت عونًا على مقارفة الكبائر والخبائث، فحرمتها لما عرض لها، وليس لذاتها إذا هي وظفت في الترويح البريء عن النفس والقلب، وتجديد ملكات وطاقات الإنسان لتزداد كفاءته في النهوض برسالته في عمران الحياة الدنيا..

12 - حديث: «إن الله تعالى نهى عن صوتين ملعونين، صوت نائحة، وصوت مغنية».. وهو حديث لا يدرى من رواه.

13 - حديث عقبة بن عامر الجهني: قال رسول الله، ﷺ: كل شيء يلهو به الرجل فباطل إلا رمي الرجل بقوسه، أو تأديبه فرسه، أو ملاعبته امرأته، فإنهن من الحق».

وفي رواة هذا الحديث عبدالله بن زيد بن الأزرق، وهو مجهول..

وللحديث طريق آخر، في رواته: خالد بن زيد وهو مجهول..

وأنا أضيف إلى نقد ابن حزم للسند: أن الحديث لا يحصر اللهو الحق في هذه الثلاثة، وإنما يقول: إنها «من الحق» ولم يقل: إنها كل الحق، أو جميعه - وفي الحديث الآتي يجعلها أربعة، لا ثلاثة.. ويغاير فيها..

14 - حديث: «كل شيء ليس من ذكر الله فهو لعب إلا أن يكون أربعة: ملاعبة الرجل امرأته، وتأديب الرجل فرسه، ومشي الرجل بين الغرضين[1]، وتعليم الرجل السباحة».

(1) الغرض: هو الهدف.

وهذا الحديث «مغشوش مدلس دلسة سوء؛ لأن الزهري المذكور في رواته ليس هو ابن شهاب، لكنه رجل زهري مجهول اسمه عبدالرحمن».

ولهذا الحديث طريق آخر، في رواته: عبدالوهاب بن بخت، وهو غير مشهور بالعدالة.

ثم إن هذا الحديث ليس فيه تحريم.. فاللعب - كما في هذه الرواية - و«السهو واللغو» - كما في روايته الأخرى - غير التحريم.. بل إن استثناء هذا الحديث لأربعة أنواع من اللعب، واستثناء الحديث السابق لثلاثة أنواع من اللهو، دليل على أن الحصر غير مراد..

15 - حديث عائشة، رضي الله عنها: قال رسول الله ﷺ: «من مات وعنده جارية مغنية فلا تصلوا عليه».

في رواة هذا الحديث: هاشم، وعمر، وهما مجهولان.. ومكحول لم يلق عائشة.

وأنا أضيف إلى نقد ابن حزم للسند: أن هذا «الحديث» يكفّر بالمعصية، فيجعل اقتناء المغنية مُخرجًا من الملة، يستوجب عدم الصلاة على صاحبها بعد موته.. وهو ما ترفضه كل فرق أهل السنّة والجماعة.

16 - حديث عبدالله بن عمر: قال رجل: يارسول الله، لي إبل فأحدو فيها؟ قال: «نعم» قال: أفأغني فيها؟ قال: «اعلم أن المغني أذناه بيد شيطان يرغمه حتى يسكت».

في رواة هذا الحديث عبدالملك، وهو هالك. والعمري الصغير، وهو ضعيف.

وأنـا أضيف إلى نقد ابن حزم للسند: أن معنى هذا «الحديث» غير مستقيم، وتتنزه عنه بلاغة الرسول، ﷺ، فصحة العبارة كانت تقتضي أن الشيطان يمسك بفم المغني حتى يسكت؛ لأن الفم هو أداة الغناء، لا أذنـاه، فليستا أداة الغناء! ثم لم يغضب الشيطان من المغني حتى يسكت.. بينما العكس هو المنطقي!

17 – حديث أبي هريرة: قال رسول الله، ﷺ: «يمسخ قوم من أمتي في آخر الزمان قردة وخنازير» قالوا: يا رسول الله، يشهدون أن لا إله إلا الله وأنك رسول الله؟! قال: «نعم، ويصلون ويصومون ويحجون» قالوا: فما بالهم يا رسول الله؟ قال: «اتخذوا المعازف والقينات والدفوف، ويشربون هذه الأشربة، فباتوا على لهوهم وشرابهم فأصبحوا قردة وخنازير».

هذا الحديث مروي عن رجل لم يُسم ولم يدر من هو.

وعلاوة على نقد ابن حزم للسند.. فهذا «الحديث» لا يتسق مضمونه مع ثوابت عقائد الإسلام، فالذي يحبط الإيمان والعمل الصالح، في الإسلام، هو الشرك والكفر والردة، وليس اقتراف المعصية.. وفي ألفاظ «الحديث» تلفيق يشي بالغفلة؛ لأنه يضع «الدفوف» بين المحرمات، بينما الإجماع منعقد على حلها، حتى من الذين يحرمون أدوات الموسيقى الأخرى..

وأخيرًا، فهذا المأثور يتحدث عن توظيف المعازف والقينات والدفوف في تهيئة مجالس الخمر التي تدوم حتى الصباح، فتحريمها هنا لما عرض لها من المقاصد والوظائف المحرمة، وليس لذاتها.

18 – حديث أبي أمامة: قال رسول الله، ﷺ: «تبيت طائفة من أمتي على لهو ولعب، وأكل وشرب، فيصبحوا قردة وخنازير، يكون

فيها خسف وقذف، ويبعث على حي من أحيائهم ريح فتنسفهم كما نسفت من كان قبلهم باستحلالهم الحرام، ولبسهم الحرير، وضربهم الدفوف، واتخاذهم القينات».

في رواة هذا الحديث: الحارث بن نبهان، وهو لا يكتب حديثه. وفرقد السبخي، وهو ضعيف، وسليم بن سالم، وحسان بن أبي سنان، وعاصم ابن عمر، وهم غير معروفين.

وعلاوة على نقد ابن حزم لسند هذا «الحديث» فإن في متنه تخليطًا كبيرًا.. فهو يتحدث عن قوم يستحلون المحرمات، وهذا كفر يخرج أصحابه من الملة، بينما هو يتحدث عن طائفة من أمة محمد، ﷺ! ثم هو يضع الأكل والشرب والدفوف في سياق الكبائر المحرمة، وهذا مما لم يقل به عاقل.. ثم هو ينسب إلى رسول الله، ﷺ ، التنبؤ بهلاك طائفة من أمته – أي من المؤمنين – بما هلكت به الأمم السابقة، الذين أشركوا وطغوا وبغوا.. وهذا العقاب مما رحم الله منه أمة محمد، ولم يقع فيها على كثرة ما ارتكب فيها من الأعمال التي أشار إليها «الحديث»!

19 – حديث أبي أمامة.. قال رسول الله، ﷺ: «إن الله بعثني رحمة للعالمين، وأمرني بمحو المعازف، والمزامير، والأوثان، والصلب، لا يحل بيعهن ولا شراؤهن ولا تعليمهن ولا التجارة بهن، وثمنهن حرام».

وفي رواة هذا الحديث القاسم، وهو ضعيف.

20 – أما التفسير المنسوب إلى عدد من المفسرين للقرآن الكريم، والقائل: إن المراد باللهو في الآية: ﴿وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِي لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ﴾ هو الغناء.. ففضلًا عمًا في هذا التفسير من تعارض

مع الأحاديث النبوية الصحيحة التي جاء فيها الكلام عن «الغناء» باسم «اللهو» «ما كان معكم لهو؟ فإن الأنصار يعجبهم اللهو... هل من لهو؟ قد رخص لنا في اللهو عند العرس» فإن ابن حزم يراه مجرد تفسير مفسرين، وليس حديثًا عن رسول الله، ﷺ ، ولا ثبت عن أحد من الصحابة، وإنما هو قول بعض المفسرين، ممن لا يقوم بقوله حجة، وما كان هكذا لا يجوز القول به، ثم لو صح هذا التفسير لما كان فيه متعلق؛ لأن الله تعالى يقول – في الآية عن مقاصد اتخاذ هذا اللهو –﴿لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ﴾، وكل شيء يُقتنى ليُضل به عن سبيل الله فهو إثم وحرام، ولو أنه شراء مصحف أو تعليم قرآن».

هكذا أورد ابن حزم – وهو الخبير الحجة في نقد النصوص – كل مايتعلق به دعاة تحريم الغناء من المرويات، وأبرز عللها، فأسقط حجيتها عندما أثبت افتقارها إلى شروط الثبوت!.. ثم عقب على كل ذلك بقوله: «ولا يصح في هذا الباب شيء أبدًا، وكل ما فيه فموضوع. والله لو أسند جميعه أو واحد منه فأكثر من طريق الثقات إلى رسول الله، صلى الله عليه وسلم، لما ترددنا في الأخذ به.. فلا حجة في هذا كله لوجوه:

أحدها: أنه لاحجة لأحد دون رسول الله ﷺ.

والثانى: أنه قد خالف غيرهم من الصحابة والتابعين – (الذين رووا حِلّ الغناء، في أحاديث صحيحة.. واستمعوا له واستمتعوا به).

والثالث: أن نص الآية ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِي لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ ﴾ يبطل احتجاجهم بها؛ لأن فيها: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِي لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ

﴿لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًاۚ أُوْلَـٰٓئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ﴾ وهذه صفة من فعلها كان كافرًا بلا خلاف، إذا اتخذ سبيل الله هزوًا. ولو أن امرأً اشترى مصحفًا ليضل به عن سبيل الله ويتخذه هزوًا لكان كافرًا. فهذا هو الذي ذم الله تعالى، وما ذم قط، عز وجل، من اشترى لهو الحديث ليتلهى به ويروح عن نفسه، لا ليضل عن سبيل الله تعالى، فبطل تعلقهم بقول كل من ذكرنا.

وكذلك من اشتغل عامدًا عن الصلاة بقراءة القرآن، أو بقراءة السنن، أو بحديث يتحدث به، أو ينظر في ماله، أو بغناء، أو بغير ذلك فهو فاسق عاصٍ لله تعالى، ولمن لم يُضِعْ شيئًا من الفرائض اشتغالاً بما ذكرنا فهو محسن.

إن رسول الله ﷺ، قال: «إنما الأعمال بالنيات، ولكل امرئ ما نوى»[1]، فمن نوى باستماع الغناء عونًا على معصية الله تعالى فهو فاسق، وكذلك كل شيء غير الغناء، ومن نوى به ترويح نفسه ليقوى بذلك على طاعة الله عز وجل، وينشط نفسه بذلك على البرّ، فهو مطيع محسن، وفعله هذا من الحق. ومن لم ينوِ طاعة ولا معصية، فهو لغو معفو عنه، كخروج الإنسان إلى بستانه متنزهًا، وقعوده على باب داره متفرجًا، وصباغة ثوبه لازورديًا[2] أو أخضرَ أو غير ذلك، ومد ساقه وقبضها، وسائر أفعاله. فبطل كل ما شغبوا به بطلانًا متيقنًا، ولله تعالى الحمد، وما نعلم لهم شبهة غير ما ذكرنا..»[3].

(1) رواه البخاري ومسلم وأبو داود والنسائي وابن ماجه.
(2) اللون اللازوردي: هو الأزرق الضارب إلى الحمرة والخضرة – وهو لون معدن اللازورد.
(3) انظر تفصيل ذلك – لابن حزم – في (رسالة في الغناء الملهي، مباح هو أم محظور؟) ص430 – 439 تحقيق: دكتور إحسان عباس – ضمن الجزء الأول من رسائل ابن حزم – المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة 1400هـ سنة 1980م. و(المحلى) المسألة رقم 1515 طبعة القاهرة – الأولى.

وإذا كان الإمام البخاري قد عقد في صحيحه، لهذا الموضوع، بابًا جعل عنوانه «كل لهو باطل إذا شغله عن طاعة الله» فمعنى ذلك أن اللهو – أي الغناء كلامًا ولحنًا وأداءً – الذي لا يشغل عن طاعة الله ليس باطلاً، ومن باب أولى ليس مكروهًا ولا حرامًا.. وإنما هو من المباحات.

وإذا كان سقوط «أدلة» التحريم، بتجريح أسانيد مروياتها، كافيًا في البرهنة على إباحة الغناء – حتى ولو لم يرد عن الشارع سنن في الإباحة، وتطبيقات عملية لهذه السنن؛ لأن الغناء – كغيره من المناشط الدنيوية الداخلة، فيما هو متجدد ومتغير من الإبداعات الإنسانية؛ أي أنها مناشط دنيوية، لا شعائر دينية– يكفي في حلها وإباحتها ألا تخالف ما جاء به الشارع، ولا يشترط لهذه الإباحة وهذا الحلّ أن تكون مما جاء به الوحي ونطق به الشارع – كما هو الحال في الشعائر الدينية والمناسك العبادية التي هي توقيفية، وكل ما لم يرد فيها دين وشرع فهو ردّ – إذا كان هذا كافيًا في حِلّ الغناء وإباحته، كما هو كافٍ في السياسة – مثلاً – التي تكتسب حلها – بل وشرعيتها – من عدم مخالفتها لما ورد، وليس من ورودها عن الشارع – كما قال الإمام السلفي أبو الوفاء بن عقيل البغدادي (431 – 513 هـ/ 1040 – 1119م) في مناظرته لأحد فقهاء الشافعية؛ وهي المناظرة التي نقلها الإمام ابن قيم الجوزية (691 – 751هـ / 1292 – 1350م): «فالسياسة العادلة هي ما كان من الأفعال بحيث يكون الناس معها أقرب إلى الصلاح وأبعد عن الفساد، وإن لم يشرعه الرسول ولا نزل به وحي .. وهي شرعية؛ لأنها لم تخالف ما نطق به الشرع، لا لأن الشرع قد نطق بها..»[1].

(1) (إعلام الموقعين) جـ4ص 372، 373، 375، طبعة بيروت سنة 1973م. و(الطرق الحكمية في السياسة الشرعية) ص17 ، 19 ، تحقيق: د. جميل غازي. طبعة القاهرة سنة 1977.

إذا كان كافيًا في حِلّ الغناء، وإباحته في ذاته، عدم مخالفته لما ورد عن الشارع – وهو ما ثبت بسقوط وتجريح أسانيد المرويات التي تحدثت عن التحريم، والتي «شغب» بها دعاة التحريم – كما يقول ابن حزم – فما بالنا وقد صحت عن رسول الله ، صلى الله عليه وسلم، الأحاديث التي أباحت الغناء، واستحبته، والممارسات التي وضعت تلك السنن في التطبيقات بمجتمع النبوة وصدر الإسلام؟!

القضية في المذاهب المختلفة:

وإذا كنا قد أشرنا إلى اختلاف فتاوى الفقهاء في المذاهب الإسلامية المتعددة، حول حكم الغناء، بسبب اختلاف ألوان الغناء التي سئل عنها الفقهاء.. وإذا كنا قد اخترنا نموذج الإمام ابن حزم الأندلسي – وهو ظاهري المذهب الفقهي – في نقد المرويات التي شاعت على ألسنة الذين «شغبوا» بها، فحرموا الغناء بتعميم وإطلاق، من الذين قال فيهم الإمام الحافظ بن القيسراني أبو الفضل محمد بن طاهر: إنهم حرموه «جهلاً منهم بصناعة علم الحديث ومعرفته، فترى الواحد منهم إذا رأى حديثًا مكتوبًا في كتاب جعله لنفسه مذهبًا، واحتج به على مخالفة، وهذا غلط عظيم، بل جهل جسيم»..

إذا كنا قد وفينا هذه الجوانب حقها – في حدود الإيجاز المطلوب – فإننا نشير هنا إلى آراء عدد من كبار فقهاء المذاهب الإسلامية في الموضوع.

– فالحسن البصري (21 – 110هـ/642 – 728م) على ما يذكر القرطبي (671هـ 1272م) يخصص اللهو المنهي عنه في الآية الكريمة

﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشۡتَرِي لَهۡوَ ٱلۡحَدِيثِ ﴾ بأنه «هو الكفر والشرك» وليس الغناء.

* أما القرطبي - وهو من أكابر المفسرين والفقهاء في مذهب الإمام مالك - فإنه يرى اللهو المحرم خاصًا «بالغناء الذي يحرك النفوس ويبعثها على الهوى والغزل والمجون الذي يحرك الساكن ويبعث الكامن، فهذا النوع إذا كان في شعر يشبب فيه بذكر النساء ووصف محاسنهن وذكر الخمور والمحرمات، لا يختلف في تحريمه؛ لأنه اللهو والغناء المذموم بالاتفاق. فأم ما سلم من ذلك فيجوز القليل منه في أوقات الفرح، كالعرس والعيد، وعند التنشيط على الأعمال الشاقة.. وأما طبل الحرب فلا حرج فيه؛ لأنه يقيم[1] النفوس ويرهب العدو.. والدف مباح.. وقيل: إن الطبل في النكاح كالدف، وكذلك الآلات المشهرة للنكاح يجوز استعمالها فيه بما حسن من الكلام ولم يكن فيه رفث»[2].

فالغناء بالكلام الحسن والدف والطبل والآلات التي تحدث الأنغام، بالمقادير المتوازنة، حلال ومباح، في الأفراح، ولتنشيط ملكات وطاقات الإنسان على الأعمال..

* ومن كبار فلاسفة الإسلام، وعلماء الأصول، وفقهاء الشافعية، نختار سطورًا مما كتبه حجة الإسلام أبو حامد الغزالي (450 - 505هـ / 1058 - 1111م) في هذا الموضوع - ولقد عقد للسماع بابا في كتابه النفيس (إحياء علوم الدين) انتهى فيه إلى أن «اللهو مروح للقلب، ومخفف عنه أعباء الفكر، والقلوب إذا أكرهت عميت، وترويحها إعانة لها على

(1) القيام - هنا - بمعنى الإثار والتهيج.. ومصطلح القيام يعني - ضمن ما يعنيه - الثورة والنهوض.
(2) (الجامع لأحكام القرآن) جـ14 ص52، 54، والرفث: الفحش.

الجد، فالمواظب على التفقه، مثلاً، ينبغي أن يتعطل يوم الجمعة؛ لأن عطلة يوم تبعث النشاط في سائر الأيام، والمواظب على نوافل الصلوات في سائر الأوقات، ينبغي أن يتعطل في بعض الأوقات، ولأجله كرهت الصلاة في بعض الأوقات.

فالعطلة معونة على العمل، واللهو معين على الجد، ولا يصبر على الجد المحض والحق المر إلا نفوس الأنبياء، عليهم السلام. فاللهو دواء القلب من داء الإعياء والملال، فينبغي أن يكون مباحًا، ولكن لا ينبغي أن يستكثر منه، كما لا يستكثر من الداء. فالسماع من جملة المباحات، من حيث إنه سماع صوت طيب موزون مفهوم، وإنما تحريمه لعارض خارج عن حقيقة ذاته.. ومن لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، ليس له علاج[1]..

* أما شيخ الإسلام ابن تيمية (661-728هـ/1263-1328م) وهو من كبار فلاسفة ومجددي ومجتهدي فقهاء السلفية - فإنه، على عكس ما يحسب الذين يشغبون بتعميم التحريم للغناء، يجعل الغناء من المباحات.. ولا يحرمه إلا إذا جعله البعض - من الصوفية - عبادة من العبادات؛ لأن العبادات توقيفية، تؤخذ من الشارع، ولا تجوز فيها البدع والإبداعات والإضافات.. يقول ابن تيمية في هذه القضية، مميزًا بين ثلاثة أنواع من السماع:

1 - «السماع الذي ينتفع به في الدين» أي تزيين القرآن بالصوت الحسن، وهو الخاص بالمتقربين إلى الله بالقرآن الكريم، على النحو الذي كان يفعله رسول الله، ﷺ، وصحابته ومن اقتدى بهم من التابعين وتابعي التابعين.

(1) (إحياء علوم الدين) ص 1142-1147، 1152، 1153.

2 – السماع المباح الذي رخص فيه رسول الله، ﷺ ، للأمة رفعًا للحرج من حياتها «فقد رخَّص النبي في أنواع من اللهو في العرس ونحوه، كما رخَّص للنساء أن يضربن بالدف في الأعراس والأفراح، رفعًا للحرج.. ومن هذا الباب – باب الرخصة في اللهو – حديث عائشة، رضي الله عنها، لما دخل عليها أبوها، رضي الله عنه، في أيام العيد، وعندها جاريتان من الأنصار تغنيان بما تقاولت به الأنصار يوم بُعاث، فقال أبو بكر، رضي الله عنه:

– أبمزمار الشيطان في بيت رسول الله، ﷺ ؟!

– فقال ﷺ: «دعهما، يا أبا بكر، فإن لكل قوم عيدًا، وهذا عيدنا أهل الإسلام».

3 – أما النوع الثالث من السماع، فهو «السماع – العبادة المبتدعة» فإن ابن تيمية يقطع بتحريمه، كما قطع القرآن بتحريم نظيره الجاهلي – «المكاء والتصدية» اللذين جعلهما المشركون في الجاهلية عبادة يتقربون بها إلى الأصنام..

فالتحريم هنا لأنهم قد جعلوه – كما يقول ابن تيمية – «قُربةً» ودينًا.. وشرعوا ما لم يشرع النبي ﷺ، وليس المقصود منهم بهذا السماع مجرد رفع الحرج، بل مقصودهم بذلك أن يتخذ طريقًا إلى الله يجتمع عليه أهل الديانات لصلاح القلوب.. فتستنزل به الرحمة، وتُستجلب به النعمة.. حتى يقول بعضهم: إنه أفضل لبعض الناس أو للخاصة من سماع القرآن من عدة وجوه، حتى يجعلوه قوتًا للقلوب، وغذاء للأرواح، وحاديًا للنفوس يحدوها إلى السير إلى الله، ويحثها على الإقبال عليه؛

ولهذا يوجد من اعتاده واغتذى به لا يحن إلى القرآن ولا يفرح به، ولا يجد في سماع القرآن كما يجد في سماع الأبيات، بل إذا سمعوا القرآن سمعوه بقلوب لاهية، وألسن لاغية، وإذا سمعوا سماع المكاء والتصدية خشعت الأصوات وسكنت الحركات، وأصغت القلوب، وتعاطت المشروب»[1].

فهذا هو السماع المحرم، وهو محرم لا لذاته، وإنما لما عرض من عَدِّهِ عبادة وشعيرة دينية.. أما إذا كان غناء ولهوًا للذة النفس ورفع الحرج عنها والتجديد لملكات الإنسان والترويح عن قواه وطاقاته، فهو من المباحات.. وبعبارة ابن تيمية: «فإن السماع الذي يُفعل كما تفعل سائر الأفعال التي تلتذ بها النفوس، وإن كان فيها نوع من اللهو واللعب، كسماع الأعراس وغيرها، مما يفعله الناس بقصد اللذة واللهو، لا لقصد العبادة والتقرب إلى الله هو من المباحات».

ولقد ضرب ابن تيمية مثلًا ليزيد إيضاح علة التحريم لسماع الصوفية الذي جعلوه عبادة يتقربون بها إلى الله، فقال: لو أن رجلًا يعدو بين جبلين، على سبيل التريض أو اللعب، لما كان في ذلك بأسٌ.. أما إذا جعل ذلك عبادة – كحال شعيرة السعي بين جبلي الصفا والمروة – كان ذلك حرامًا.. فالحرمة عرضت للعدو والسعي، لا لذات العدو والسعي، وإنما بسبب جعلها من شعائر الدين[2]..

* أما النموذج الأخير – والذي اخترناه من فتاوى الأحناف – فهي فتوى معاصرة، للإمام الأكبر الشيخ محمود شلتوت (1310–1383هـ/ 1893–1963م) شيخ الجامع الأزهر، وعضو هيئة كبار العلماء، ورئيس مجمع البحوث الإسلامية، وأبرز فقهاء عصره. وهي الفتوى التي نورد

(1) (مجموع فتاوى ابن تيمية) جـ11 ص 557 – 562، 565–568.
(2) المصدر السابق جـ11 ص 330–333.

نصها كاملًا؛ لنختتم بها نماذج فتاوى المذاهب الفقهية الإسلامية الكبرى...

الشريعة تنظم الغريزة: (الغناء والموسيقى)

جاءتني رسالة من شاب يقول فيها: إنه يهوى الموسيقى منذ نعومة أظفاره، وأنه يدرسها ويجتهد في تعلمها، وقد فاجأه أحد أصدقائه بأنها حرام؛ لأنها لهو يصرف عن الصلاة وعبادة الله، وكل لهو حرام، فقال لصديقه: إني أصلي الصلوات الخمس في أوقاتها وأعبد الله تمامًا، وأذهب إلى النادي في أوقات الفراغ لأسري عن نفسي عناء العمل نهارًا والمذاكرة ليلًا، فلم يقتنع صاحبه بذلك، وأصر على أن الموسيقى حرام، وأخيرًا اتجها إلى التحكيم، وبعث إليَّ الشاب هذه الرسالة ملتمسًا بيان الحكم الشرعي في الموضوع.

حيرة بين المحللين والمحرمين:

أرجو أن يجد إخواننا المسلمون في هذه الفتوى ما ينفعهم في معرفة حكم الله، بالنسبة لكثير من الأشياء التي يجري على بعض الألسنة أن حكمها الشرعي هو التحريم، ويجري على البعض الآخر أن حكمها هو الحل، وبذلك وقع الناس في حيرة نفسية وارتباك ديني، ولم يجدوا ما يرجح لهم أحد الجانبين، وظلوا في تردد بين الحل والحرمة، وفيه من البلبلة ما لا يتفق وشأن المؤمنين.

ومن أمثلة ذلك هذه الرسالة التي جاءتني في شأن «تعلم الموسيقى وسماعها» فهي – كما سمعتم – تصور رأيين مختلفين في حكم الموسيقى؛ يستند أحدهما إلى كلمات تقرأ في بعض الكتب الشرعية، أو تُسمع من بعض الناس الذين يلبسون ثوب الورع على غير الوجه الذي يُلبس عليه،

وينبع الرأي الآخر من العاطفة الإنسانية المحكومة بالعقل الديني السليم: يرى الأول - بالكلمات التي قرأها، أو التي سمعها - أن تعلُّم الموسيقى وسماعها حرام.. ويرى الثاني - بعاطفته الإنسانية البريئة - أن تعلّمها وسماعها حلال لا حرمة فيها.

فطرة الإنسان تميل إلى المستلذات:

والأصل الذي أرجو أن يتنبه الناس إليه في هذا الشأن وأمثاله، مما يختلفون في حله وحرمته، هو أن الله خلق الإنسان بغريزة يميل بها إلى المستلذات والطيبات التي يجد لها أثرًا طيبًا في نفسه، به يهدأ، وبه يرتاح، وبه ينشط، وبه تسكن جوارحه، فتراه ينشرح صدره بالمناظر الجميلة، كالخضرة المنسقة والماء الصافي الذي تلعب أمواجه، والوجه الحسن الذي تنبسط أساريره. ينشرح صدره بالروائح الزكية التي تحدث خفة في الجسم والروح، وينشرح صدره بلمس النعومة التي لا خشونة فيها، وينشرح صدره بلذة المعرفة في الكشف عن مجهول مخبوء، وتراه بعد هذا مطبوعًا على غريزة الحب لمشتهيات الحياة وزينتها من النساء والبنين، والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة، والخيل المسومة والأنعام والحرث.

الشرائع لا تقضي على الغرائز بل تنظمها:

ولعل قيام الإنسان بمهمته في هذه الحياة ما كانت لتتم على الوجه الذي لأجله خلقه الله إلا إذا كان ذا عاطفة غريزية، توجهه نحو المشتهيات، وتلك المتع التي خلقها الله معه في الحياة، فيأخذ منها القدر الذي يحتاجه وينفعه.

ومن هنا قضت الحكمة الإلهية أن يخلق الإنسان بتلك العاطفة، وصار من غير المعقول أن يطلب الله منه - بعد أن خلقه هذا الخلق، وأودع فيه لحكمته السامية هذه العاطفة - نزعها أو إماتتها أو مكافحتها في أصلها. وبذلك لا يمكن أن يكون من أهداف الشرائع السماوية - في أي مرحلة من مراحل الإنسانية - طلب القضاء على هذه الغريزة الطبيعية التي لا بد منها في هذه الحياة.

نعم، للشرائع السماوية بإزاء هذه العاطفة مطلب آخر، يتلخص في كبح الجماح، ومعناه: مكافحة الغريزة عن الحد الذي ينسى به الإنسان واجباته، أو يفسد عليه أخلاقه، أو يحول بينه وبين أعمال هي له في الحياة ألزم، وعليه أوجب.

التوسط أصل عظيم في الإسلام:

ذلك هو موقف الشرائع السماوية من الغريزة، وهو موقف الاعتدال والقصد، لا موقف الإفـراط، ولا موقف التفريط، هو موقف التنظيم، لا موقف الإماتة والانتزاع. هذا أصل يجب أن يُفهم، ويجب أن توزن به أهداف الشريعة السماوية، وقد أشار إليه القرآن في كثير من الجزئيات ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾ (الإسراء: 29)، ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُواْ وَٱشْرَبُواْ وَلَا تُسْرِفُوٓاْ﴾ (الأعراف: 31)، ﴿وَٱقْصِدْ فِى مَشْيِكَ وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ﴾ (لقمان: 19).

وإذن، فالشريعة توجه الإنسان في مقتضيات الغريزة إلى الحد الوسط، فهي لم تنزل لانتزاع غريزة حب المال، إنما نزلت بتعديلها على الوجه الذي لا جشع فيه ولا إسراف، وهي لم تنزل لانتزاع الغريزة في

حب المناظر الطيبة، ولا المسموعات المستلذة، وإنما نزلت بتهذيبها وتعديلها على ما لا ضرر فيه ولا شر. وهي لم تنزل لانتزاع غريزة الحزن، وإنما نزلت بتعديلها على الوجه الذي لا هلع فيه ولا جزع، وهكذا وقفت الشريعة السماوية بالنسبة لسائر الغرائز.

وقد كلف الله العقل - الذي هو حجته على عباده - بتنظيمها على الوجه الذي جاء به شرعه ودينه، فإذا مال الإنسان إلى سماع الصوت الحسن، أو النغم المستلذ من حيوان أو إنسان، أو آلة كيفما كانت، أو مال إلى تعلم شيء من ذلك، فقد أدى للعاطفة حقها، وإذا ما وقف بها - مع هذا - عند الحد الذي لا يصرفه عن الواجبات الدينية، أو الأخلاق الكريمة، أو المكانة التي تتفق ومركزه، كان بذلك منظمًا لغريزته، سائرًا بها في الطريق السوي، وكان مرضيًا عند الله وعند الناس.

بهذا البيان يتضح أن موقف الشاب في تعلم الموسيقى مع حرصه الشديد على أداء الصلوات الخمس في أوقاتها وعلى أعماله المكلف بها - موقف - كما قلنا - نابع من الغريزة التي حكمها العقل بشرع الله وحكمه، فنزلت على إرادته، وهذا هو أسمى ما تطلبه الشرائع السماوية من الناس في هذه الحياة.

رأي الفقهاء في السماع:

ولقد كنت أرى أن هذا القدر كافٍ في معرفة حكم الشرع في الموسيقى، وفي سائر ما يحب الإنسان ويهوى بمقتضى غريزته، لولا أن كثيرًا من الناس لا يكتفون، بل ربما لا يؤمنون بهذا النوع من التوجيه في معرفة الحلال والحرام، وإنما يقنعهم عرض ما قيل في الكتب وأثر عن الفقهاء،

وإذا كان ولابد فليعلموا أن الفقهاء اتفقوا على إباحة السماع في إثارة الشوق إلى الحج، وفي تحريض الغزاة على القتال، وفي مناسبات السرور المألوفة كالعيد، والعرس، وقدوم الغائب وما إليها. ورأيناهم فيما وراء ذلك على رأيين: يقرر أحدهما الحرمة، ويستند إلى أحاديث وآثار، ويقرر الآخر الحل، ويستند كذلك إلى أحاديث وآثار، وكان من قول القائلين بالحل: «إنه ليس في كتاب الله، ولا سنّة رسوله، ولا في معقولهما من القياس والاستدلال، ما يقتضي تحريم مجرد سماع الأصوات الطيبة الموزونة مع آلة من الآلات»، وقد تعقبوا جميع أدلة القائلين بالحرمة، وقالوا: إنه لم يصح منها شيء.

رأي الشيخ النابلسي:

وقد قرأت في هذا الموضوع لأحد فقهاء القرن الحادي عشر المعروفين بالورع والتقوى رسالة هي «إيضاح الدلالات في سماع الآلات» للشيخ عبدالغني النابلسي الحنفي، قرر فيها أن الأحاديث التي استدل بها القائلون بالتحريم – على فرض صحتها – مقيدة بذكر الملاهي، وبذكر الخمر والقينات، والفسوق والفجور، ولا يكاد حديث يخلو من ذلك. وعليه كان الحكم عنده في سماع الأصوات والآلات المطربة أنه إذا اقترن بشيء من المحرمات، أو اتخذ وسيلة للمحرمات، أو أوقع في المحرمات كان حرامًا، وأنه إذا سلم من كل ذلك كان مباحًا في حضوره وسماعه وتعلمه. وقد نقل عن النبي ﷺ ، ثم عن كثير من الصحابة والتابعين والأئمة أنهم كانوا يسمعون ويحضرون مجالس السماع البريئة من المجون والمحرم.

وذهب إلى مثل هذا كثير من الفقهاء، وهو يوافق تمامًا في المغزى والنتيجة الأصل الذي قررناه في موقف الشريعة بالنسبة للغرائز الطبيعية.

ولع الشيخ العطار بالسماع:

وكان الشيخ حسن العطار – شيخ الجامع الأزهر في القرن الثالث عشر الهجري – ذا ولع شديد بالسماع وعلى معرفة تامة بأصوله، ومن كلماته في بعض مؤلفاته: «من لم يتأثر برقيق الأشعار، تتلى بلسان الأوتار، على شطوط الأنهار، في ظلال الأشجار، فذلك جلف الطبع حمار».

الأصل في السماع الحل، والحرمة عارضة:

وإذن فسماع الآلات، ذات النغمات أو الأصوات الجميلة، لا يمكن أن يحرم باعتباره صوت آلة، أو صوت إنسان، أو صوت حيوان، وإنما يحرم إذا استعين به على محرم، أو اتخذ وسيلة إلى محرم أو ألهى عن واجب.

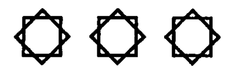
وهكذا يجب أن يعلم الناس حكم الله في مثل هذه الشئون، ونرجو بعد ذلك ألا نسمع القول يلقى جزافًا في التحليل والتحريم، فإن تحريم ما لم يحرمه الله أو تحليل ما حرّمه الله كلاهما افتراء وقول على الله بغير علم: ﴿قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ ٱلْفَوَٰحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَٱلْإِثْمَ وَٱلْبَغْيَ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ وَأَن تُشْرِكُوا۟ بِٱللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِۦ سُلْطَٰنًا وَأَن تَقُولُوا۟ عَلَى ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[1].

ذلك هو حكم الغناء أو اللهو أو السماع، والذي هو كلمات وألحان وأداء.... حسنه حسن وقبيحه قبيح... جرت السُنَّة بإباحته منذ أن غنت الجواري وسمع الرجال في بيت النبوة، وفي بيوت الصحابة.... وحتى فتوى الشيخ شلتوت في عصرنا الراهن.

---

(1) الأعراف: 33 انظر (الفتاوى) للشيخ محمود شلتوت ص 409-414 . طبعة دار الشروق – القاهرة سنة 1400هـ سنة 1980م.

عرضنا لحكمه الشرعي في هذه الصفحات... كما عرضنا للأسباب التي أثارت لغط التحريم له بتعميم وإطلاق، سواء منها تلك المأثورات المعلولة سندًا ومتنًا، أو تلك الآفة التي خلطت بين ما يعرض للغناء من أمور تخرجه عن الحِلّ والإباحة وبين أصل الإباحة له، فاتخذتها - بهذا الخلط - سبيلًا لتحريمه بتعميم وإطلاق.[1].. والله سبحانه وتعالى أعلم.



(1) انظر تفاصيل موقف الإسلام من الفنون الجميلة - غناء وموسيقى ورسمًا ونحتًا وتصويرًا - في كتابنا (الإسلام والفنون الجميلة)، طبعة دار الشروق، القاهرة، 1411هـ - 1991م.

وضع الموسيقى في المجتمع المسلم

د. لمياء الفاروقي(*)

من الأشياء التي لا تحظى بحكم واضح لدى جماهير المسلمين الفنون بعامة، والموسيقى بصفة خاصة، ولعل هذا هو الذي جر كثيرًا من غير المسلمين إلى الحكم المعمم والسريع بأن الإسلام يحرم الموسيقى، أو لا يقر الغناء والتنغيم. ورتبوا على هذا أن المسلمين العرب ليس لهم في هذا الفن شيء يذكر. وقد حاولت الكاتبة أن تتناول هذه القضية من زاويتها الوضعية للواقع الموسيقي لدى العرب مصنفة موسيقاهم إلى أنواع: الدينية، والفنية، والشعبية، مؤكدة تلاحم هذه الأنواع بشكل لافت للنظر، مبينة أثر تلاوة القرآن، والأذان للصلاة، والأناشيد الدينية في كل من أنواع الموسيقى العربية سالفة الذكر.

كما ذكرت الكاتبة أن أهم سبب يعزى إليه عدم تكيف مجموع جماهير المسلمين مع الموسيقى الغربية هو ارتباطهم بموسيقى تلاوة القرآن وتسرب هذا مع غيره من الأداءات الدينية إلى وجداناتهم وطبعها بطابع خاص جعل غير هذه الأنواع العربية لا يلقى كبير اهتمام من جمهور العرب المسلمين.

- العدد 29 - 1982 .

(*) مفكرة وأستاذة الديانات والفنون - جامعة تمبل بالولايات المتحدة الأمريكية.

وفي كل الذي ذكرت رصد لواقع الموسيقى لدى المسلمين العرب مما ينفي الحكم السريع العاجل الذي تورط في القضاء بأمر ليس من واقع العرب المسلم في شيء بالنسبة لهذا الفن على وجه الخصوص.

إن الأنواع التي يضعها علماء الموسيقى ويشرحون التراث الموسيقي بمقتضاها... أي الموسيقى الدينية والموسيقى الفنية، والموسيقى الشعبية... تبدو غير ملائمة على الإطلاق لوصف معظم الموسيقى العربية. وإذا تم تطبيقها، فإنها تكون ذات معنى فقط من نواح فطرية معينة. وتهدف هذه المقالة إلى شرح وتوسيع ذلك الحكم، وتقديم بعض الأفكار في الختام من أجل دراسة الموسيقى والتغيير الموسيقي الذي اتضح في إطار دراستنا وتوصل إلى هذه النتيجة.

ويعالج القسم الأول من المقالة الانسجام الشامل بين كل من الموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية، والموسيقى الشعبية في المفهوم العربي. ففي حين أن تلك الأنواع التي تقسم إليها الموسيقى تشير دائمًا إلى اختلافات واضحة تمامًا بل وجوهرية، يقدم لنا هذا القسم من تراث الموسيقى العربية انسجامًا شاملًا متعدد الأبعاد وهو يشتمل على الانسجام الشامل في مشاركة المستمعين ومناسبات الأداء، والمؤدين الذين يقومون بغنائها وعزفها. بل إننا نستطيع أن نتحدث عن الشمول التاريخي لذلك الانسجام؛ لأننا نتعامل هنا مع مجموعة من الموسيقى التي أبدت درجة عالية من الانسجام الأساسي، إن لم يكن دائمًا تطابقًا اصطناعيًا، على مدى فترة طويلة من الزمان (دي أرلانجر 1949:64، 1959:4، والفاروقي 1974 الفصلان 3، 4). وتعالج جميع تلك الاعتبارات استخدام الموسيقى وليس وصف العناصر الموسيقية ذاتها.

وسوف يعالج القسم الثاني من هذه المقالة ما أسميته بالانسجام الشامل لنفس الأنواع الموسيقية الثلاثة. ومما يذكر هنا أن ثمة تطابقًا في المواد الموسيقية ذاتها بالإضافة إلى استخدامها الثقافي، ولقد ذكرنا أسباب ذلك التطابق في هذه المقالة.

وثالثًا تتحول المناقشة إلى الأنواع التي تتسم بالاختلاف ـ أي الموسيقى الشعبية التي تتسم بالصبغة الغربية والموسيقى الكلاسيكية الغربية التي تتسم بالصبغة العربية ـ اللتين تختلفان كلتاهما في الاستخدام والجوهر عن الكيان الموسيقي الذي يصور الانسجام الشامل والمكثف.

ولقد حاولنا في القسم الختامي المختصر أن نجيب عن السؤال: ما الذي تظهره لنا تلك المعلومات عن طبيعة الموسيقى والتغيير الموسيقي؟

1 - الانسجام الشامل

لدينا كل الحق في الحذر عند تحديد الأنواع الموسيقية، وقد يجادل البعض في أن النوع أو الاسم ليس هامًا، وأنه من الممكن استخدام الأسماء بحرية مادام يتم وضع تعريفات دقيقة. وبالطبع ثمة قدر كبير من الصحة في هذه العبارة ونستطيع أن نجد الأمثلة حتى في الحياة الموسيقية الغربية التي تضع تعريفات أكثر دقة، بل حتى تعريفات جديدة، للأنواع القديمة الأساسية (انظر المقالات المختلفة في هام وأشياء أخرى 1975). ولكن عند مرحلة معينة من الاختلاف، تثقل الأنواع القديمة بالتعريفات الجديدة حتى إنها تصبح غير قادرة على القيام بدور ذي معنى ويصبح ذلك أكثر صحة عندما ننتقل إلى الحضارات الأخرى التي تعد تلك الأنواع غريبة عليها ويبدو أن تلك هي الحالة بالنسبة للموسيقى العربية؛ ولذلك فإننا نقدم تنظيمًا جديدًا للمواد الموسيقية الذي نأمل أن يزودنا بفهم

أكثر صحة للأنواع العديدة للموسيقى، بل حتى للموسيقى في الأجزاء الأخرى للعالم الإسلامي.

(١) الموسيقى الدينية:

أولًا، فلننظر إلى «الموسيقى الدينية» باعتبارها نوعًا من التقاليد الموسيقية العربية المعاصرة. وهنا يجب أن تتضمن الأنواع التالية من الموسيقى: قراءة القرآن، والأذان، والذكر الذي يعد نوعًا من العبادة الخاصة بالإخوان الصوفيين، وغير ذلك من الأمثلة كالتكبيرات (تمجيد الله)، والحمد (الشكر لله)، والمدح (مدح النبي محمد ﷺ) أو الدعاء (الابتهال) ومن الممكن تعريف الموسيقى الدينية باعتبارها موسيقى ترتبط بالطقوس الدينية أو الصلاة إلى جانب الموسيقى الموضوعة لقصيدة من الشعر أو الدراما ذات الموضوع الديني. وثمة خصائص معينة مثل بطء الإيقاع، ورقة النمط الإيقاعي، والصفة الشكلية... إلخ، التي كانت تعتبر في وقت ما سمات ضرورية لمثل تللك الموسيقى، ولكنها لم تعد بمثابة مقاييس صحيحة سواء في العرف الغربي أو في إطار التجارب الموسيقية للشعوب المختلفة. وثمة ضروب واسعة من السمات الموسيقية توجد في الواقع في الموسيقى الدينية للحضارات والعصور المختلفة، وتعتبر تلك الاختلافات علامات تعبر عن وجهات النظر الدينية المختلفة للحضارة في الفترة المعينة التي وجدت فيها (الفاروقي 1974ب) ونظرًا لأن سمات الموسيقى الدينية قد اختلفت إلى حد كبير، فقد كان نوع «الموسيقى الدينية» واحدًا لكنه يحاول وضع الحدود بالنسبة لطبقة من الأمثلة الموسيقية التي تشارك في تماثل الاستخدام أو الوظيفة الحضارية. وفي عبارة أخرى فإن الخلفية الدينية للأداء تعد في المعتاد السمة الثابتة للموسيقى الدينية.

ولكن الأمر ليس كذلك في العالم العربي! فإن معظم العرب لا يفكرون حتى في أن قراءة القرآن، أو الأذان أو الفن الشفهي المتمثل في الذكر تعد موسيقى - وفي الحقيقة فإنه ليس ثمة أي من التعبيرات العربية التي تترجم عادة إلى الإنجليزية في كلمة «موسيقى» يتضمن تلك الأمثلة وحتى في مفهومها الأكثر عمومًا فإن كلمة (musiqa) التي اقتبسناها من اليونانيين القدماء، تستثني مثل تلك الموسيقى الدينية كتلاوة القرآن والأذان، إلى جانب الإنشاد الخاص بالذكر والمدح والحمد. ونجد أن الموسيقى (musiqa) أو (الموسيقى) (musiqi) في مفهومها الأكثر تحديدًا، تتعلق فقط بفن الموسيقى النظري، في اختلافه عن فن الموسيقى الواقعي (الغناء) ومما يسهم في زيادة ذلك التشوش أن الغناء يتم استخدامه أيضًا للإشارة إلى الموسيقى الغنائية، باختلافها عن العزف، أو الموسيقى غير الدينية، باختلافها عن الموسيقى الدينية، وثمة تعبير آخر وهو السماع الذي تتم ترجمته إلى الإنجليزية أحيانًا في كلمة «موسيقى»، وإذا التزمنا بالدقة فهو يتعلق فقط بالإنشاد والأداء الموسيقي الخاص باحتفالات الذكر للإخوان الصوفيين. وثمة تعبير آخر كان يستخدم في العصر الكلاسيكي، وهو اللهو الذي تتم ترجمته أحيانًا باعتباره «موسيقى»، ولكن ترجمته الأكثر دقة هي «تسلية» وبمثل ذلك الأسلوب يكون ذا مضمون أكثر شمولًا من كلمة «الموسيقى».

والأمر واضح أنه ليس ثمة مرادف دقيق للكلمة الإنجليزية music في اللغة العربية. وأيضًا ليس ثمة تعبير يستطيع أن يصنّف جميع الأنواع التي نعتبرها موسيقى دينية تحت صنف واحد. بل إننا نجد بدلًا من ذلك أن يحمل كل منها اسمه الخاص به.

وبالرغم من العوامل الدينية والمصطلحات الفنية التي تميز العناصر الموسيقية الدينية وغير الدينية في الحضارة العربية ـ الإسلامية، فإن الأمثلة من كلا النوعين تتلاءم بدقة مع التعريف الإنجليزي «للموسيقى». وهناك تطابق كبير بين كليهما في السمات الموسيقية والاجتماعية. ومعضلة التطابق في الطبيعة الموسيقية إزاء عدم التطابق في التعريف الحضاري قد أدت إلى مشاكل شائكة وكثير من التشوش لدارسي الموسيقى العربية وغيرها من الموسيقى الإسلامية العالمية.

وقد يكون ذلك واحدًا من الأسباب التي أدت إلى تلك التعبيرات المشوشة، إن لم نقل المشوهة للسمعة بشكل مباشر، مثل «أن الإسلام ليس لديه موسيقى دينية في مفهومنا المعتاد للكلمة» (فارمر 1957: 438 – 439)، وأن الإسلام «يحرم الموسيقى» (نتيل 77:1975) أو أنه «من الممكن الجدال في أنه ليس ثمة موسيقى في الشرق الأوسط في يومنا هذا... ويمكن تصنيفها أنها كلاسيكية» (بيان تم تقديمه في ندوة برينستون حول «وضع الموسيقى في الأمم المسلمة»، 1979).

ولا نعني بذلك الجدال أن الطقوس الإسلامية تتضمن أشياء مماثلة للحس الموسيقي المبني علي رواية الإنجيل لآلام المسيح الخاص بالقديس ماثيو أو موسيقى القداس، أو أنه لم يكن ثمة مشكلة بالنسبة لقبول بعض أشكال الفن الموسيقي في العالم الإسلامي. ولكننا يجب أن نوضح تمامًا أنه ليس ثمة أمر قرآني ضد الموسيقى سواءً في مفهومها الضيق (الموسيقى اللادينية) أو مفهومها الأوسع (أي كل من الموسيقى الدينية واللادينية)، وفي الحقيقة فإن القرآن يأمرنا بتلاوته بترتيل ﴿وَرَتِّلِ ٱلْقُرْءَانَ تَرْتِيلًا﴾ (المزمل: 4). ومن الممكن أن نجد في الحديث ـ والذي يعد المصدر الرسمي التالي في الأهمية لممارسات وأفكار المسلمين ـ

أشياء بعضها في صالح الموسيقى وبعضها ضدها. ولكن ذلك الدليل إلى جانب ممارسات المجتمع المسجلة في التاريخ الإسلامي لا يمكنها إطلاقًا تبرير قولنا إن الحضارة الإسلامية لم تنتج أي موسيقى دينية أو أن الإسلام قد حرم الموسيقى.

فالحقيقة هي أن كلًّا من الموسيقى الدينية واللادينية قد ازدهرتا في جميع عصور تاريخ المسلمين. فالإسلام لم يجرِّم أبدًا أو يعترض على الموسيقى المتمثلة في القراءة، والأذان، والتكبيرات، والحمد، والدعاء، والمدح، بل إنه في الحقيقة قد عمل على نشرها بدون توقف. بل إنه في الحقيقة عمل على تأسيسها. أما بالنسبة للأنواع الأخرى من الموسيقى الدينية واللادينية، فإن الإسلام قد اتخذ موقفًا مختلفًا. فبالنسبة لموسيقى الإخوان الصوفيين، بالرغم من أنه ثمة بعض المسلمين الذين يمارسونها ويستمتعون بها، كان الآخرون ينظرون إليها بحذر نظرًا لارتباطها بالتطرف والسلوك الذي يفتقر إلى التفكير السليم، والذي كانت أحيانًا تؤدي إليه هي وغيرها من أعمال الذكر؛ أمَّا بالنسبة للموسيقى غير الدينية، فكانت بمثابة أسلوب تسلية لهؤلاء الذين ينغمسون في الممارسات المحرمة (مثل الخمر، والدعارة، والقمار). فعلى حين نجح بعض المسلمين في الفصل بين النتاج الفني والممارسات الاجتماعية غير المرغوب فيها التي ترتبط به أحيانًا[1]، فثمة آخرون لم ينجحوا أو لم يرغبوا في فعل ذلك.

وفي الواقع بدلًا من أن نقول إن الإسلام يحرم الموسيقى، يجب أن ندرك أنه في تلك المعارك الأيديولوجية التي تم شنها حول الموسيقى

(1) انظر في الإحياء للغزالي (1901–1902) بالنسبة للدفاع عن الموسيقى عند استخدامها في مفهوم ملائم وبمصاحبات ملائمة.

على مدى قرون من التاريخ الإسلامي، كان ثمة اتجاه ثقافي شرقي في الأسلوب الموسيقي كان له أثر حتى يومنا هذا. وفي طريق إبعاد المجتمع عن الموسيقى غير الدينية، حيث ليس من الممكن عزل كل من الأسلوب والشكل وتغيرهما عن التأثيرات الخارجية، كان المجتمع المسلم يحاول البناء والحفاظ على نوع من الوحدة الثقافية والدينية والموسيقية بين الناس ذوي الاختلافات العنصرية واللغوية والثقافية الواسعة. وبمقتضى ذلك فقد جُذب ذلك المجتمع إلى نوع من التعبير الموسيقي كان يتصل بشكل وثيق ويتم تقريره بواسطة الأيديولوجية المركزية. ولعل ذلك واحد من أهم العوامل التي أدت إلى ذلك الانسجام الشامل المكثف الذي يوجد في ذلك التراث في الوقت الحاضر.

الانسجام الشامل في مشاركة جمهور المستمعين: إن جمهور المستمعين للموسيقى الدينية في حضارات القرن العشرين يعتبر بصفة عامة جمهورًا محدودًا... أي جمهور الكنيسة، أو معبد اليهود أو الحفلات الموسيقية الدينية التي تقام في بعض الأحيان. ويمكننا القول إن الجمهور المعتاد للأداء الموسيقي في تلك الحفلات يستمع إلى تلك الموسيقى باعتبارها فنًا أو موسيقى كلاسيكية أكثر من كونها موسيقى دينية. وحتى إذا نجحنا في الجدال أن الشخص الكثير التردد علي تلك الحفلات الموسيقية يعتبر جزءًا من جمهور الموسيقى الدينية، فإننا نجد أن ذلك النوع من النتاج الموسيقي له جمهور محدود للغاية في معظم أجزاء العالم. أما في العالم العربي الإسلامي، فنجد أن العكس تمامًا هو الحقيقي بالنسبة لذلك النوع. ونجد أنه بالنسبة لكل من المسنين والشباب، والمتدينين وغير المتدينين ـ حتى بالنسبة لغير

المسلمين في الدول العربية ـ فإن تلاوة القرآن والأذان يعدان عنصرين مهمين لا يمكن تجاهلهما.

وثمة كثير من المهاجرين من المسيحيين أو اليهود الذين نموا في دول الإسلام يعتبرون تلاوة القرآن ودعوة المؤذن بعض العناصر الحضارية التي يتذكرونها تمامًا ويفتقدونها من عهد طفولتهم.

الانسجام الشامل في مناسبات الأداء: نجد أن الموسيقى الدينية في العالم العربي الإسلامي، لا تقتصر على الطقوس الدينية أو الأداء الموسيقي في الحفلات التي تقام أصلًا من أجل تلك الطقوس. فإنه ليس ثمة شيء كليّ الوجود مثل الدعوة إلى الصلاة التي تتكرر خمس مرات في اليوم من كل مسجد في القرية أو المدينة ويستمع إليها كل من التقي، وغير التقيّ، والمسلم وغير المسلم على السواء. وإن تلاوة القرآن ليست مجرد جزء من طقوس الصلاة في المسجد أو المنزل، كما يتم الاستماع إليها أيضًا في الراديو والتلفزيون، وفي كل اجتماع عام، بل حتى في حفلات الزفاف، والأعياد والجنازات.

وثمة أنواع أخرى من الموسيقى الدينية (مثل التكبيرات، والحمد، والمدح، والإنشاد الديني)، والتي تحتفظ بكثير من السمات الخاصة بأسلوب تلاوة القرآن، والتي تستخدم أيضًا باعتبارها مصاحبة موسيقية لنوعية كبيرة من المناسبات. ونجد تسجيلًا مذهلًا لتلك الحقيقة في الجزء العربي بشمال إفريقيا في فيلم تحت عنوان «بعض نساء مراكش» من إنتاج إليزابيث فيرينا. وهو يتضمن حضرة[1] للضيوف من السيدات في

(1) في الاجتماع من أجل غرض الذكر أي ذكر الله، تتضمن الحضرة مشتركين من كل من المحترفين والهواة في واحد أو أكثر من الأنشطة التالية: الصلاة، وتلاوة الإنشاد الديني، والشعر والموسيقى، والحركة أو الرقص.

منزل مراكشي احتفالًا بعودة ابنة أهل ذلك البيت من كلية الطب، وقد كان أسلوب التسلية لتلك الحادثة الاجتماعية يتركز في أداء الموسيقى الدينية والرقص الديني. ونجد أدلة بالنسبة لنفس ذلك الامتداد الوظيفي في الموسيقى الدينية لتونس، حيث تقوم الجماعات العيسوية الدينية بأداء حضراتهم من أجل الاحتفالات الدينية والعائلية إلى جانب المناسبات الدينية (جونز 1977: الفصل 2).

وفي حين أن موسيقى العرب التي يمكن تصنيفها كموسيقى «دينية» يتم تقديمها في نوعية واسعة من المناسبات وتحت ظروف كثيرة مختلفة، فإنه من الهام أن نلاحظ أن الحرية التبادلية بالنسبة لدخول الموسيقى غير الدينية للطقوس في المسجد لم تكن أبدًا ممارسة في المجتمع العربي أو الإسلامي.. ويمكننا القول إن التلاوة القرآنية والدعوة إلى الصلاة فقط هما الأجزاء الأساسية للطقوس الإسلامية، في حين أن التكبيرات، والحمد، والمدح والدعاء تعد إضافات اختيارية وعرضية قبل أو بعد الصلاة.

الانسجام الشامل بالنسبة للمؤدين: نظرًا لأن الموسيقى الدينية للحضارة العربية تبدي مستوى عاليًا من الارتجال، فإن ثمة قليلًا من الإدراك في المجتمع بالنسبة لملحن الموسيقى الدينية باعتباره منفصلًا ومختلفًا عن المؤدِّي. وفي الحقيقة فإن ملحن الموسيقى في المفهوم الحالي لا يقوم بأي دور في تلك الموسيقى. ومن النادر أن يكون كل من القارئ والمؤذن بمثابة محترفين في المفهوم الحديث للكلمة. ففي الواقع أن أي عضو في المجتمع المسلم يستطيع تلاوة القرآن على العامة وهو يقوم بالفعل بتلاوته في الصلاة الخاصة به. ويجب على كل مسلم ملتزم أن يتعلم تلاوة القرآن، ليس معرفة وحفظ كلماته فحسب، بل مصاحبتها بالتنغيم الصوتي أيضًا. وسوف يكون القارئ عامة في مسجد المدينة

أو التجمعات العامة الكبيرة بمثابة شخص حاز على التدريب في الدراسات القرآنية في أحد المعاهد الإسلامية، ولكن أي طالب في القرية أو المدرسة الدينية سوف يكون لديه بعض التدريب في ذلك الفن الديني الجمالي منذ طفولته. وحتى القارئ الحاصل على التعليم الأزهري[1] لن يعتبر نفسه محترفًا تم تدريبه لاستخدامه في تلك الوظيفة. ولكنه يكون بصفة عامة شخصًا ذا تعليم ديني يتخذ مسئولية تلاوة القرآن والأذان من أجل الصلاة إلى جانب المناسبات الاجتماعية، بالإضافة إلى واجباته أو مهنته الأخرى. ويعد ذلك الشمول أيضًا صحيحًا بالنسبة للأنواع الأخرى التي تنطبق عليها السمة الدينية، وهو يدعم المفهوم القائل أن مؤدي الموسيقى الدينية في الحضارة العربية الإسلامية يأتون من خلفيات اجتماعية، ودينية، وعلمية واسعة النطاق[2].

ويضع المجتمع نفس القدر من الإصرار على النقاء الديني لقارئ القرآن مثلما يضع بالنسبة لمقدرته الموسيقية. وينصح أي شخص يقوم بالتلاوة بأن يعد نفسه إعدادًا روحيًا وبدنيًا للتلاوة، سواء كان ذلك الشخص يقوم بالتلاوة استجابة لمتطلبات مهنته، أو هوايته، أو باعتباره فقط مجرد عضو في المجتمع يقرأ القرآن لمناسبة معينة. ونظرًا للاحترام الذي يشعر به المسلمون تجاه القرآن والصلاة، فإنهم يجدون من غير اللائق ومن غير المقبول أن يقوموا بتعيين مشرك أو غير مسلم ذي صوت جميل للمشاركة في إنشاد الموسيقى الدينية. فإنه ليس من الممكن أبدًا

(1) إن كلمة الأزهري هي صفة تشتق من اسم الأزهر، وذلك هو اسم أكثر المعاهد التعليمية الإسلامية شهرة وقِدمًا، وهو بمثابة جامعة تم إنشاؤها في القاهرة في القرن العاشر الميلادي.

(2) إن ذلك الاهتمام الواسع بالأداء بالإضافة إلى مشاركة الجمهور تم إثباته بواسطة تقرير وضعه المؤلف عام 1976 فيما بين المسلمين الوطنيين والمهاجرين في شمال أمريكا. ولقد أقيمت تلك الدراسة تحت رعاية اتحاد العلماء الاجتماعيين المسلمين.

قبول مثلاً نجم الأوبرا اليهودي أو الكاثوليكي الذي يتم استخدامه كعازف منفرد للطقوس الدينية المسيحية في المفهوم العربي ـ الإسلامي.

ويتعلم كل من الرجال والنساء التلاوة، ولكن يتم عزل جمهور المستمعين في أجزاء معينة من العالم العربي بالنسبة للقارئات من النساء، طبقًا للتقاليد الاجتماعية المحلية وليس تمامًا للضرورة الإسلامية. وفي حين أن النساء في الشرق الأدنى وشبه القارة الهندية عادة يتلون القرآن للنساء فحسب، فإن النساء في جنوب شرقي آسيا يتلون القرآن في الاجتماعات العامة التي يكون فيها الجمهور خليطًا من الرجال والنساء. وفي حين نجد الرجال أكثر شهرة وأكثر انتشارًا بصفتهم مقرئين في الشرق الأوسط وشبه القارة الهندية، فإننا نجد أن من كانوا يحوزون على الجوائز في مسابقات تلاوة القرآن التي تقام في ماليزيا غالبًا يكنّ من النساء.

إن الموسيقى الدينية تعد بصفة أساسية عملًا منفردًا، غير مصحوب بعزف على الآلات في العالم العربي الإسلامي؛ ومن ثم لا توضع أية قيود على استخدامها الشامل بسبب توافر أو عدم توافر المؤدين الذين توجد حاجة إليهم من أجل الأداء الصوتي أو الآلاتي الموحد. ويعد كل من تلاوة القرآن والأذان دائمًا أداءً صوتيًا منفردًا، غير مصحوب بالعزف على الآلات، ويتم أداء الموسيقى الأخرى الموضوعة لقصيدة دينية، أو التلاوات الدينية التي يمكن تعريفها كموسيقى دينية بواسطة المؤدي المنفرد أو الجماعات بمصاحبة أو بدون مصاحبة العزف على الآلات لكن الجماعة المؤدية دائمًا تكون صغيرة، ويقوم الموسيقيون بالغناء أو العزف في انسجام أو بتغاير.

ومن الواضح أن «الموسيقى الدينية» في المفهوم الموسيقي الغربي لذلك التعبير، تمثل نوعًا هامًا في المجتمع؛ نظرًا لقدوم جمهورها من جميع طبقات المجتمع، والمناسبات المختلفة العديدة التي يتم الاستماع إليها فيها، إلى جانب المؤدين المتضمنين فيها؛ نظرًا لأن كل مسلم يعتبر بمثابة مؤدٍّ.

(ب) الموسيقى الفنية التقليدية:

إن النوع المتمثل في «الموسيقى الفنية» ليس بأقل إشكالًا من الموسيقى الدينية للعرب المسلمين فيما يتعلق بتعيين الحدود. ونجد في المغرب اصطلاحات: مألوف أو صنعة أو عالة تستخدم للتعبير عن التراث الكلاسيكي الأندلسي الذي يضاهيه البعض مع «الموسيقى الفنية». وفي المشرق[1]، فإن أوثق الاصطلاحات النظرية المتوافرة؛ أي التراث، يدل أكثر على التراث التاريخي في الموسيقى أكثر من دلالته على نوع منفصل ومعرف بدقة للموسيقى التي يمكن مقارنتها مع التعبيرات الإنجليزية مثل «الموسيقى الفنية» أو «الموسيقى الكلاسيكية».. وعلى سبيل المثال، قد يبدو لنا أن التعبيرات المغربية قد تثبت الحاجة لمضاهاة التراث الموسيقي الأندلسي السائد مع التراث المشرقي ذي الأداء بدلًا من الحاجة لمضاهاة الموسيقى الفنية في حد ذاتها مع الموسيقى الدينية أو الشعبية. وطبقًا للدراسة الحديثة لموسيقيي العيسوية بتونس فإن الأداء الموسيقي في المناسبات المختلفة (أي الحج، والزفاف، والأعياد،

(1) إن المشرق (أي الشرق) ينطبق على ذلك الجزء من العالم العربي من مصر إلى العراق وهو يستخدم لتمييزه عن الأقاليم الواقعة تجاه الغرب في شمال إفريقيا (من ليبيا إلى المحيط الأطلسي)، التي تعرف بالمغرب، أو «الغرب».

وغير ذلك من الحفلات والمهرجانات) لا يختلف كثيرًا تبعًا للمناسبة (جونز 56:1977).

ويقوم هارولد يورز - في مقالته التمهيدية المثيرة التي قدمها في ندوة برينستون عن «وضع الموسيقى في الأمم المسلمة» (1979) - بالبحث عن «تقليد عظيم» في الموسيقى فيما يطلق عليه «صميم العالم المسلم» أي، في بلدان الشرق الأوسط حيث يتحدث الناس بالتركية والفارسية أو العربية. وفي نشدانه حلًا لتلك المشكلة، فهو يسأل إذا ما كان التراث الموسيقي الكلاسيكي لتلك المنطقة يعتمد على معيار نظري يتسم بالفعالية على مدى قرون من الوجود الحضاري، إذا تم توفير مؤدين ذوي كفاءة وتدريب عال، ويسأل عمًا إذا كان الأفراد والجماعات من النخبة الحاكمة التي تدين بالخبرة تستمتع به وتؤيده، فإن جميع ذلك يعد تجهيزًا للتراث الموسيقي الكلاسيكي. وبمقتضى وجود تلك المشكلة الخاصة بملاءمة تلك السمات للظواهر الموسيقية في المنطقة في الوقت الحالي، إنه يمكننا أن نجيب في الحال «بالنفي» على الأقل بالنسبة للأخير من تلك التساؤلات، ونختبر الاثنين الأولين بجدية، ونستنتج أن حضارة تلك المنطقة ليس لديها تراث للموسيقى «الفنية» أو «الكلاسيكية» مثلما يوجد في الحضارات الأخرى. وإذا كانت كلمة «كلاسيكي» طبقًا لتعريف الموسيقى الكلاسيكية التركية المقدم في ندوة برينستون تعني «النخبة» و«مجموعة الرموز» و«المهني» و«التي يستمتع بها الجمهور المنفعل» فإنه يكون من الأكيد أنه ليس للعرب مثل ذلك الفن.

وقد يبدو ذلك حلاً سهلًا لمشكلة مثل تلك الحقائق غير القابلة للمجاراة، ولكنه يعد في الواقع مجرد جزء صغير من الإجابة اللازمة لإيضاح الوضع الموسيقي. إنه في الواقع بيان جزئي يفشل في أن يأخذ

في اعتباره السمات الفريدة للحضارة الإسلامية التي حالت دون نمو مثل تلك الظواهر الموسيقية كما توقع العلماء الموسيقيون المختصون بالأجناس المختلفة للتراث الموسيقي، والتي مهدت الطريق لمركب من الظواهر الموسيقية يختلف بشكل مذهل.

ويكمن المفتاح لفهم ذلك التراث الموسيقي الخاص بالعالم العربي في حقيقة الحضارة الإسلامية التي لا تعد ذات تأثير في البيئة العربية فحسب، بل إنها تخللت الشرق الأوسط وفيما وراءه بتوسع كبير، مع نشر الأيديولوجية الإسلامية. تلك الحقيقة هي أن الإسلام والمسلمين ينكرون تقسيم الحياة إلى قسمين أي الدينية والدنيوية. فإن الأفعال الدينية بالنسبة للمسلم لا تتكون من مجرد الصلاة وأداء أعمدة (أو واجبات) الإسلام، ذلك أن كلاً من أسلوب إدارة المسلم لأعماله، وأسلوب تنشئته لأسرته، وأسلوب تحيته لجاره، والطعام الذي يأكله، بل حتى أسلوبه في الخلق الفني والتعبير عن نفسه من الناحية الجمالية تعد جميعها أعمالًا دينية هامة يجب أن تنبع من المثل العليا الدينية وتتلاءم معها.

استجابة لتلك الظروف الأيديولوجية، فلا يجب أن نتوقع من الموسيقى في بيئة إسلامية أن تنتج ذلك التراث الكلاسيكي الدنيوي العظيم الذي تنتجه في البيئات الأخرى. والحقيقة هي أننا نجد قليلًا من سمات ذلك النوع من التراث في «قلب العالم المسلم» الذي كان للأيديولوجية الإسلامية فيه أعمق تأثير بالنسبة لتشكيل النمط الحضاري. وفي الحقيقة أن التراث العظيم في تلك البلدان هو تراث الموسيقى الدينية. فإن التراث الموسيقي الذي كان ولا يزال له أكبر الأثر ليس في المجتمع المتحدث بالعربية فحسب، بل أيضًا بالنسبة للشعوب المتحدثة بالتركية والفارسية – هو قراءة القرآن. وذلك النوع من الموسيقى الدينية هو الذي

يجب أن نركز عليه انتباهنا إذا أردنا أن نتبين ذلك التراث الموسيقي العظيم الذي أثبت المعايير الموسيقية النظرية، وأثبت يقظته بالنسبة لأسلوب الأداء[1]، وأثره على الأنواع الموسيقية الأخرى في الحضارة، وخبرة جمهور مستمعيه، ونظامه للرعاية.. التي تعد جميعها سمات تقليدية للموسيقى الفنية أو للموسيقى الكلاسيكية. ولكن هناك كثيرًا من التباين بين ذلك التراث القرآني أو الديني العظيم والتراث الخاص بأي فن دنيوي أو موسيقى كلاسيكية.

ومن أهم تلك الاختلافات التي تشتق من المبدأ الإسلامي الأساسي الذي ذكرناه بالفعل ـ الافتقار إلى التمييز بين تلك الأنواع المألوفة التي يقوم العلماء الموسيقيون المختصون بالأجناس العنصرية المختلفة والعلماء الموسيقيون عامة بمقتضاها بتقسيم وشرح التراث الموسيقي.

الانسجام الشامل في مشاركة جمهور المستمعين:

لقد كانت النظرة المعتادة إلى الموسيقى الفنية التقليدية هي أنها نوع من الموسيقى يتطلب تدريبًا خاصًا بالنسبة للمستمعين حتى يستطيعوا تقديرها وإن «الموسيقى الفنية التقليدية» للعرب، إذا ما افترضنا وجود مثل ذلك النوع، لا تتطلب مثل ذلك التدريب بالنسبة للمستمعين. سواء كانت من النوعية المرتجلة، أي نثر النغمات، أو من النوعية المعتادة؛ أي نظم النغمات، فإنه يتم فهمها والتمتع بها بواسطة كل من الطبقة الأرستقراطية والطبقات الدنيا. وبالإضافة إلى ذلك، فإن التفرغ المعتاد الحضاري ـ الريفي الثنائي الشُّعب يعد غير ملائم هنا لفصل الموسيقى

(1) لقد قام عدد لا يحصى من المؤلفين على مدى قرون بالكتابة عن جمال التلاوة القرآنية وأسلوب حمايتها من التغيير أو الفساد بمقتضى التأثيرات الخارجية، ويستمر ذلك الاهتمام حتى وقتنا هذا. مثل، المصحف المرتل للبيب السعيد، 1967، وتسجيلات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية في مصر.

الفنية عن الأنواع الأخرى. وبالرغم من أنه قد تكون للقروي فرص أقل للاستماع إلى مؤدين ذوي مهارة، فإنه يحصل على نفس نوع الموسيقى مثل ساكن المدن. وبالإضافة إلى التلاوات والأغاني الدينية، فإن ساكن كل من القرية والمدينة يستمع لنوع مماثل من الموسيقى مع كلمات دنيوية أو دينية مستورة، مصحوبة بازدياد ملحوظ لمشاركة الآلات. وتلك الموسيقى التي يسميها الغرباء بـ«الموسيقى الفنية». وإذا كان استخدام الآلات أو تغيير الكلمات يمكنه خلق النوع الجديد، فإنه يكون لدى العرب تراث مستقل للموسيقى الفنية. ولكننا يجب ألا نغفل عن إدراك التطابق الهائل بين ذلك النوع وبين الموسيقى الدينية، أو نسهو عن تأثير الأخيرة بالنسبة لتطور الأولى.

وقد لوحظ (بمقتضى التجارب الشخصية في مشاهدة الإذاعات المسجلة بالتلفزيون لأداء أم كلثوم، ونيتل 197:1975) أن جمهور الموسيقى الفنية التقليدية في البلدان العربية يتكون غالبًا من الذكور. ولكن تلك ليست بعلامة تؤكد أن النساء لا يشاركن في تقدير تلك الموسيقى، وإن الحفلات الموسيقية الرسمية ـ كما سوف نرى فيما يلي ـ ليست المناسبة الوحيدة، أو حتى الأكثر أهمية من الناحية الإحصائية للاستماع إلى الموسيقى الفنية التقليدية. فإن كلاً من اجتماعات النساء والاجتماعات العائلية والحفلات تعد مناسبات تتكرر كثيرًا بالنسبة لمثل ذلك الأداء، ويحضرها كل من الرجال والنساء. ولذلك يجب أن ننظر إلى تكون جمهور الحفلات الموسيقية في الشرق الأوسط غالبًا من الذكور باعتباره عاملًا ذا أهمية اجتماعية وليس ذا أهمية من الناحية الموسيقية. وإذا نظرنا للأمر باعتباره نتيجة لسلوك اجتماعي يهدف إلى تدعيم دستور أخلاقي مقر

به، فإنه من الممكن رؤية تلك العادة أيضًا باعتبارها حقيقة موسيقية تحثها الناحية الدينية.

الانسجام الشامل في مناسبات الأداء: في حين تعتبر الموسيقى الفنية أنها تنتمي بصفة عامة إلى الصالونات الخاصة أو قاعات الحفلات الموسيقية العامة، فإن ذلك الوصف مرة أخرى لا ينطبق على كثير مما يسمى بـ«بالموسيقى الفنية» للعالم العربي. ولكننا لا نعني بذلك أنه لا يتم أبدًا أداء هذه الموسيقى في قاعات الحفلات الموسيقية. وفي الحقيقة، إنها في السنوات القليلة الماضية قد حازت على عدد متزايد من تلك الحفلات في المناطق الحضرية، لعل ذلك نتيجة لصعود نجم المؤدين منذ التطور التكنولوجي بالنسبة للتسجيل والإذاعة في هذا القرن. ولكننا يجب ألا يضللنا الاعتقاد أن ذلك هو المكان الوحيد، أو حتى النموذجي، لتلك الموسيقى. فإن الإحصائيات بالنسبة لعدد الحفلات وعدد المستمعين المعنيين سوف تظهر لنا أن العكس تمامًا هو الصحيح. ويجب أن نتذكر أنه حتى في مصر التي تعد أكثر الدول العربية تصنيعًا وسكانًا، فإن ثمة مدينتين فقط ذواتي حجم كبير: وهما القاهرة والإسكندرية وفي هذين المركزين ثمة حوالي 25٪ من إجمالي سكان مصر أما الخمسة والسبعون في المائة الباقون فيعيشون في المناطق الريفية، في القرى أو في بيئات المدن الصغيرة التي تكون فيها التأثيرات والعون الأجنبي، بالنسبة للأحداث العامة، والمهنية، والثقافية محدود للغاية بالمقارنة بما في المدن الكبيرة. ولقد قام بعض الكتّاب أيضًا (أبو لغود 1970) بطرح السؤال بالنسبة لمدى اختلاف الحياة في بعض أقسام المدينة حقيقة عن الحياة في القرية، حتى إن مجرد اعتبار تلك الخمس والعشرين في المائة من السكان الذين يعيشون في المدينة أنهم حضريون تمامًا يعد غير حقيقي.

وفي الدول العربية الأخرى، تعد النسبة المئوية لسكان المدن أصغر حتى من ذلك. ولذلك فإن حياة المدينة والحفلات الموسيقية العامة تعد شيئًا نادرًا، لو أنه قد تمت تجربته على الإطلاق، بالنسبة لمعظم الناس.

ولا يعني ذلك حرمان الناس تمامًا من الاستماع إلى تلك الموسيقى التي يصنِّفها العلماء الموسيقيون كـ«موسيقى فنية» فإن العرب يستمعون إليها في المناسبات الاجتماعية المعدة لأهداف أخرى عدا المناسبات العامة والموسيقية البحتة فلعلها تكون بمناسبة حفل خطوبة، أو زفاف، أو اجتماع للاحتفال بعودة أحد الحجاج، أو عودة طالب، أو زيارة قريب لاجئ. وسوف نتذكر أن تلك هي نفس أنواع المناسبات التي تستخدم فيها الموسيقى الدينية بالإضافة إلى دورها الشعائري ويزودنا ذلك بأدلة أكثر لذلك الانسجام الشامل الذي تشارك فيه القطاعات العديدة للفن الموسيقي العربي.

الانسجام الشامل بالنسبة للمؤدين: إن الموسيقى الفنية بين العرب تدين باهتمام بالارتجال الذي يجعل الشخصية الفردية للأداء أكثر أهمية من أي لحن أصلي أو مجموعة من الألحان يضعها الملحن. وتعد كثير من الألحان في الواقع تقليدية وتعد هوية ملحنيها مفقودة في التاريخ، وتلك سمة تعزى فقط بصفة عامة إلى الأدب الشعبي وليس إلى الموسيقى الفنية، في حين أن أهمية الملحن والتكوين ذاته في بعض تراث الموسيقى الفنية ترفض ما يعد أكثر من مجرد تغييرات سطحية للغاية للنتاج الأصلي عند الأداء، فإن الموسيقى الفنية للعرب تسمح بأقصى الحرية في أداء مقطوعة موسيقية، مع الالتزام بالمواصفات الدقيقة لوزن الألحان (عندما يكون ممكنًا)، والأسلوب اللحني والقواعد التقليدية للتغيير في طبقة الصوت. وهكذا، بالرغم من أن المؤدي لا تكون

لديه الحرية التامة، فإنه تكون ثمة مجموعة مختلفة من القيود على أدائه بالاختلاف عن مؤدي الموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى الفنية طبقًا للتقاليد ذات الاتجاه الشرقي. وبالتمشي مع ذلك الاختلاف في القيود، فإن التسجيل الدقيق مع تنويت الأداء أو التكوين الأصلي لم يكن قطُّ بمثابة عامل هام في التراث الموسيقي للعرب. بل إنه طبقًا للبعض قد يعتبر بمثابة شيء «ضار» لأنه يحجر على ما يجب أن يكون بمثابة إبداع فني حي متغير. ونجد أن المنوتت حتى في مصر المعاصرة بمثابة موظف صغير ذي مقام ضئيل يقوم بعمل ميكانيكي من النسخ على الأوراق من أجل مجموعة العازفين والذي يقوم بالعمل إما من مقطوعة مسجلة من اللحن أو من خلال إرشادات الحافظ الذي يتذكره من الحفلات الموسيقية السابقة (سلوى الشوان، تقديم شفهي في الاجتماع السنوي لجمعية العلماء الموسيقيين المختصين بموسيقى الأجناس، سانت لويس، 1978). وفي كثير من الحالات يكون التنويت مجرد إرشاد مختصر أكثر مما يكون بمثابة إرشاد توجيهي أو وصفي.

وبالرغم من تلك الاعتبارات التي تضفي الأهمية الموسيقية على عازف الموسيقى، فإن المجتمع العربي الإسلامي يضفي قليلًا من القيمة الاجتماعية على المطرب أو العازف المحترف. لكن كانت هناك بعض الاستثناءات لذلك مثل، سامي الشوا، وأم كلثوم، وعبدالوهاب، ومنير بشير، وفريد الأطرش، ولكن الموسيقي المحترف عامة، لو لم يصل إلى شهرة قومية أو عالمية يواجه بعض الصعوبات في إثبات نفسه وسط المجتمع ولكن ذلك لا ينطبق على الموسيقي الهاوي الذي يبدو أنه ينأى بنفسه على الجدال حول الموسيقى وجدارتها بالاحترام، ولعل ذلك هو السبب في أن ثمة عددًا قليلًا فقط من العازفين أو المغنين الماهرين للغاية

الذين يختارون التخلي عن جميع المهن الأخرى حتى يكونوا عازفين لكل الوقت، فهم يفضلون اتخاذ مركز الهاوي الذي يحوز قيمة اجتماعية أكبر، وتلك حقيقة من حقائق الحياة الموسيقية في كثير من الدول المسلمة الأخرى التي تتسم بالتزمت.

وازدياد أهمية الموسيقي الهاوي عن الموسيقي المحترف في العالم العربي قد خلق سلسلة مستمرة واسعة من المؤدين المشاركين في الموسيقى الفنية التقليدية. وبالرغم من أن بعضهم قد يحوز التدريب في مدرسة موسيقية أو بمقتضى علاقة خاصة مع موسيقي أكبر، فإن كثيرًا من هؤلاء المؤدين لبعض الوقت قد دربوا أنفسهم من خلال الاستماع إلى الراديو أو التسجيلات. ومثل ذلك التدريب يعد بالطبع متوفرًا بالنسبة لجميع السكان ومن ثم يؤدي إلى خلق العازفين من جميع طبقات المجتمع. وغالبًا ما يوجد العازفون والمطربون ذوو القدرات الأعظم في المدن حيث توجد فرص دفع مرتبات أكبر. ولكنه بالطبع ليس من الممكن أن ننظر إلى عازف الموسيقى الفنية باعتباره ظاهرة مدينية كما قد يوحي ذلك إلينا.

ونظرًا لأن تلاوة القرآن كانت تفهم على أنها التراث العظيم للتعبير الجمالي الشفهي وأنها كانت ذات تأثير عميق للغاية على جميع الظواهر الموسيقية الأخرى، فقد كان ثمة قليل من الاهتمام أو الجهد الذي تم تكريسه بصفة خاصة في العالم العربي الإسلامي لتدريب عازف الموسيقى الفنية أو الموسيقى الشعبية. والحقيقة أن الحكومة قد ابتدأت فقط في العقود القليلة الماضية استجابة لظهور الأيديولوجيات القومية في افتتاح وتدعيم المدارس والبرامج الموسيقية. وبدلًا من ذلك وضع العالم العربي الإسلامي أقصى جهوده في تدريب المؤدين في التجويد (أي علم قراءة

القرآن بطريقة صحيحة) وتم وضع عدد لا يحصى من الكتب والمذكرات حول ذلك الفن، وقامت كل مدرسة إسلامية بتقديم التدريب العملي لطلبتها وحتى تلميذ الحضانة يقوم «بغناء» درسه الديني محاكيًا تلاوة معلمه. وليس ثمة صلاة يومية أو حادثة اجتماعية لا تقدم لنا «دروسًا» في التلاوة القرآنية، ومن ثم في التعبير أو الأداء الموسيقي. وبالرغم من أن المسلم لا يعتبر مثل تلك العادات بمثابة تدريب للمؤدي أو تدريب موسيقي، فإن أثر تلك العادات المقررة دينيًّا على التراث الموسيقي يعد هائلًا. وحتى في السنوات الأخيرة فإن من المعروف أن بعضًا من أكثر المؤدين المحترفين شهرة قد عكفوا على التدريب على تلاوة القرآن. وعلى سبيل المثال، فقد كانت الفقيدة أم كلثوم تعمل مع أبيها على مدى سنوات في تلاوة القرآن قبل أن تتحول تدريجيًّا إلى العالم الموسيقي الدنيوي. ويجب أن نعتبر أن صقل صوتها في ذلك التراث الموسيقي الديني كان ذا أثر عميق على أسلوبها الغنائي فيما بعد وعلى التقدير الواسع لفنها في معظم أنحاء العالم الإسلامي.

(جـ) الموسيقى الشعبية:

إن ذلك الانسجام الشامل الذي ينطبق على قطاع كبير من التراث الموسيقي العربي ينطبق أيضًا على الموسيقى الشعبية للعرب. ونجد أن الموسيقى الشعبية للعرب تتعدى الحدود التي غالبًا ما توضع بالنسبة لها باعتبارها ظاهرة ريفية، وعرقية وتنتمي إلى الأقليات، وتتم ممارستها بواسطة، ولأجل غير الحاصلين على ثقافة رفيعة وغير المتعلمين، أو بأفضل وصف، للسذج.

الانسجام الشامل في مشاركة الجمهور: إن جماهير الموسيقى الشعبية تعد واسعة مثلها مثل قسمي الموسيقى العربية الآخرين اللذين

عالجناهما بالفعل، فإن تلك الموسيقى تجذب كلًا من ساكني القرية والمدينة، والمهذب والمتعلم، إلى جانب غير ذوي الثقافة الرفيعة والأميين وحتى رجل الأعمال العربي، والذي يبدو ذا نزعة غربية لأقصى درجة، لن يستطيع مقاومة ابتسامة الإعجاب عند استماعه إلى أداء لحن تقليدي معروف، وقد يزداد حماسه إلى حد طقطقة أصابعه والتحرك مع الموسيقى.

الانسجام الشامل في مناسبات الأداء: إن مناسبات أداء تلك الموسيقى تتماثل تقريبًا مع مناسبات ما يسمى بـ«الموسيقى الفنية التقليدية» و«الموسيقى الدينية» في وظيفتها غير الشعائرية: مثل الأعياد القومية أو الدينية واحتفالات العائلات، والمناسبات الاجتماعية للأصدقاء والأقارب.

الانسجام الشامل بالنسبة للمؤدين: إن من يقومون بأداء الموسيقى الشعبية – مثلهم مثل النوعين الآخرين – غالبًا ما يكونون مؤدين لبعض الوقت أو مؤدين من الهواة، مع وجود نسبة مئوية أكبر قد تدربوا تدريبًا ذاتيًا أكثر مما نجد بين المؤدين الموسيقى الفنية التقليدية. ومرة أخرى نجد أن الملحنين يقومون بدور صغير إذا قاموا بدور على الإطلاق في خلقها، فإن معظم الألحان تكون مرتجلة أو مجمعة من تراث تقليدي مجهول.

وقد يقول الجدال إن السمات الأخرى لتلك الموسيقى تظهر أنها تتطابق أكثر مع التعريف المعتاد للموسيقى الشعبية. وعلى سبيل المثال، فإن الموسيقى الشعبية العربية تعد بمثابة مجموعة من المواد الموسيقية التي تنتقل من جيل إلى جيل شفهيًا، وعادة بشكل غفل من الاسم، ولكن ذلك ينطبق أيضًا على تراث الموسيقى الدينية والموسيقى الفنية للعرب! وهي إلى حد بعيد تراث غير مدون يسمح بكثير من الارتجال والتعديل

من جانب المؤدي ولكن ذلك ينطبق أيضًا على تراث الموسيقى الدينية والموسيقى الفنية للعرب! وهي تعد موسيقى لجميع الناس، بالنسبة إلى المؤدين، وذلك ينطبق أيضًا على تراث الموسيقى الدينية والموسيقى الفنية للعرب!

وإن واحدة من السمات القليلة التي تختلف فيها الموسيقى الشعبية للعرب عن أنواع التعبير الموسيقي الأخرى، تتمثل في النسبة المئوية العالية للتعبيرات العامية التي تستخدم في كلمات الأغاني الشعبية. أما الموسيقى الدينية والفنية فتقوم على أساس القصائد التي تستخدم اللغة الأدبية، ومع هذا فهناك أنواع مثل الدور والموال التي ـ بالرغم من استخدامها للغة العربية العامية ـ قد تتخطى الهوة بين النوعين. فهما في بعض الأحيان يتم أداؤهما واعتبارهما جزءًا من نوع الموسيقى الفنية التقليدية وفي أحيان أخرى يقعان في طبقة الموسيقى الشعبية.

2 - الانسجام المكثف

أثبتنا أن هناك انسجامًا شاملًا بالنسبة لمشاركة الجمهور، ومناسبات الأداء والمؤدين المتضمنين في الأنواع الثلاثة من الموسيقى في العالم العربي التي أسميناها بالموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية، والموسيقى الشعبية. والآن نود أن نتحدث عن نوع آخر من الانسجام؛ أي الانسجام المكثف الذي يدمج تلك الأنواع الثلاثة من الموسيقى طبقًا لتمثيلها في البيئة العربية، ويميل إلى طمس التمييزات التي قد ينشد الباحث إيجادها بينها. ونحن هنا نعالج الانسجام الذي يمكن اكتشافه في النتاج الموسيقي ذاته، وليس في استخدامه في الحضارة.

وثمة مستوى عالٍ للغاية للانسجام الأسلوبي في جميع تلك المجموعات الموسيقية حتى إنه من الصعب فصل أو تمييز تلك الأنواع. ففي حالة الموسيقى الدينية المستخدمة في مناسبة اجتماعية مثلًا، في أي مرحلة، تتوقف عن كونها موسيقى دينية وتصبح بدلًا من ذلك موسيقى شعبية والآلاتية، وإذا كانت مقدمة بأسلوب جمالي وماهر، فهل يجب أن تسمى بالموسيقى الفنية بدلًا من ذلك؟ وفي أي موضع في السلسلة المتصلة بين الموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية نضع الموسيقى الغنائية والآلاتية لمناسبة اجتماعية في القرية؟ وما التغييرات في الوضع الموسيقي أو أسلوب الأداء التي تحولها إلى نوع الموسيقى الشعبية؟ من الواضح أمام أي دارس للموسيقى العربية أن عددًا كبيرًا من الحفلات الموسيقية تكون حالات وسطًا بين أنواع الموسيقى الدينية، والفنية، والشعبية، والوطنية الشعبية. فبدلًا من معالجة أي نوع من تلك الموسيقى باعتباره وحدة منفصلة للمواد الموسيقية، فإننا نكون ملتزمين أكثر بالواقع لو أننا أظهرنا أوجه التشابه التي أطلق عليها الانسجام المكثف للمواد الموسيقية.

ولكننا لا نعني بذلك الانسجام المكثف بين الأنواع العديدة أنه ادعاء لتماثل جميع الموسيقى في العالم العربي؛ فإن هناك بالطبع اختلافات إقليمية يستطيع الشخص العادي من أبناء البلدة إدراكها وليس المتخصص فقط.

وعلى سبيل المثال، فإن الفلسطيني أو التونسي يستطيع بسهولة التعرف على إذاعة موسيقية أنها سودانية أو مغربية أو عراقية أو بدوية.. ومع إدراكه في الوقت نفسه الاختلاف في اللهجات الموسيقية المحلية، فإنه يجد صلة جمالية بالنسبة لكثير من موسيقى الأقاليم المختلفة

في العالم العربي. ومن الممكن أن يتم تدعيم ذلك التقدير المتبادل بين الأقاليم في المستقبل لأن كل من الأفلام، والراديو، والتسجيلات والتلفزيون تقوم ببناء الروابط بين الدول العربية العديدة. وقد تكون الاضطرابات السياسية والضغوط الاقتصادية التي تؤدي إلى حركات الشعوب عاملًا ذا أهمية مماثلة في هذا الصدد في العقوبة المقبلة. ولعله مما يعد ذا أهمية في ذلك التماثل الموسيقي الخاص بجميع العرب عوامل الانسجام المكثف في الموسيقى فإنها، تلك العوامل التي نشعر بها ولكننا نادرًا ما نقوم بتوضيحها، وتلك العناصر البنيانية والأسلوبية العميقة في الموسيقى تميل إلى التفوق على الاختلافات الإقليمية بين تلك الموسيقى حتى عندما يتم إدراك المستمع للاختلافات السطحية بالنسبة للأساليب التلحينية المفضلة، والأساليب الإيقاعية، والأساليب الزخرفية والتعبيرات العامية في المضمون اللفظي.

إذنْ، ما الشيء الذي يجعل المراكشي يستجيب لأم كلثوم، والمصري يتأثر بأداء المقام العراقي، والتونسي أن يقول «الله» عند تلاوة القارئ الدمشقي؟ وفي عبارة أخرى، ما السمات الأساسية للموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية والموسيقى الشعبية للعرب التي تجعل التأثير الجمالي ممكنًا عبر الحدود القومية والمسافات الواسعة؟

إن الزمان والمكان لا يسمحان لنا بوصف مفصل لتلك السمات الجوهرية التي تم تناولها بالمناقشة المطولة في أماكن أخرى (الفاروقي 1974). ولكن يوجد كثير من الدراسات التي قد أوضحت السمات اللحنية، والإيقاعية والبنيانية التي تقدم الدليل على ذلك الجوهر الموسيقي في

الأقاليم التي يسكنها العرب بل وحتى فيما وراءها (سبيكتور 1967: 434–438، توما 1971: 38–48). وثمة آخرون قد أصيبوا بالدهشة لذلك الانسجام الشامل بين أنواع الموسيقى في إقليم واحد[1]. فإن جميع أنواع الموسيقى الوطنية تبدي نفس نوع الانسجام الشامل الذي يوجد في أمثلة من الفنون المرئية، مثل الأعمال الخشبية الهندسية للمماليك في مصر، والجص المحفور بمراكش وخط اليد الزخرفي للعراق. وإن كلًا من الفنون المرئية والموسيقية للعالم العربي تبدي نفس المضمون التجريدي، ونفس التأكيد على الأسلوب اللامسرحي، ونفس التقسيمات إلى وحدات منفصلة ولكنها متصلة، ونفس الأنماط المتعددة واللانهائية، ونفس التأكيد على عديد من الصور المعراجية المصغرة العديدة بدلًا من واحدة منفردة شاملة. ولذلك فإن من الممكن لجمهور واسع في إقليم معين، الاستجابة لجميع تلك الأنواع من الموسيقى، بصرف النظر عن الخلفية الاجتماعية، أو التعليمية، أو الاقتصادية لأعضائه من الأفراد.

ومن الممكن أيضًا لأفراد منطقة جغرافية واسعة أن يتأثروا جماليًا بنفس النوع والأشكال للمواد الموسيقية.

كيف يمكننا أن نعلل تلك الوحدة الجمالية؟ لقد أرجع لوماكس التوافق في الأسلوب الموسيقي إلى العوامل الاجتماعية في المجتمع (لوماكس 1959، 1962). ولقد أرجعه روثتشيلد إلى العوامل الجغرافية (روثتشيلد 1960: 66 وما يلي، انظر أيضًا في رييد 1951: 52 وما يلي، 66، ولوماكس 1962: 442 وما يلي).

(1) انظر في جونز 1977: 61 حيث يتحدث المؤلف عن «التشابه الموسيقي والبنياني الضروري الذي يوحد مجموعة الأحداث، والمجموعات، والأقاليم». وفي المشرق يبدو أن كلًا من الموسيقى الدينية والفنية تتداخلان معًا بأسلوب يؤدي إلى ـ طبقًا لآمنون شيلوه (ندوة برنستون) ـ تشابهات أكثر من الاختلافات. «انظر أيضًا في جونز 1977: 4.

ولقد طرح فيشر وآخرون للمناقشة أن التقرير الجمالي يتم بمقتضى الآراء السياسية (فيشر 1961). وحتى الأساس الاقتصادي للمجتمع قد تم اعتباره بمثابة عامل مقرر بالنسبة للأسلوب الفني (إتينجهاوسن 252:1963). ورغم أن جميع تلك العوامل قد تكون ذات أثر على الأسلوب الجمالي، فقد تكشف كثير من التناقض في كل من النظريات، حتى عندما يتم تطبيقها بشكل منفرد في إقليم معين في المنطقة المعنية. وإذا اضطررنا حينئذ إلى تفسير عناصر التوافق الموسيقي في منطقة ثقافية أوسع، مثل حالة العالم العربي أو الشرق الأوسط ككل، فإننا نكون في حاجة إلى مقرر ذي مغزى أكثر عمقًا، بالرغم من أنه قد يحظى برسالة رمزية أقل تحديدًا وأقل موضوعية.

ويجب إيجاد اتجاه جديد من خلال استقصاء التأثير المقرر للأنماط الأدبية التي ترجع إلى تاريخ الشرق الحديث منذ أوائل عصر شعوب العالم الميسويوتامي ـ أي السومريين ـ وإذا قرأنا وصف الأدب السومري (كرامر 1963: 170–171)، أو الأدب الخاص بالشعوب التالية في تلك المنطقة (أو بنهيم 1977: 250 وما يلي)... البابليين، والأشوريين، واليهود والعرب القدماء ـ فإننا سوف نجد سمات ذات مضمون، وبنيان، وأسلوب يميزها جميعًا بشكل لا يخطئ باعتبارها منتجات التفكير السامي. وفي العصور الأكثر حداثة، كان الوحي القرآني رابطة أخرى في تلك السلسلة للتطابق الأدبي الجمالي. وهذا النموذج القرآني هو الذي يعتبر على نحو واسع بمثابة المعيار الشعري، وفي إطار أسلوب تلاوته يجب أن يمنح التقدير الذي يستحقه باعتباره المعيار الموسيقي للشعوب العربية، سواء كانوا مسلمين، مسيحيين أو يهود، أي سواء كانوا تابعين للتعليمات الدينية للكتاب أو يشاركون فقط في تقريره الجمالي. وهذا النمط للتفوق الثقافي

والجمالي، الذي ينمو على أساس نماذج الألف عام السابقة، هو الذي كون الطابع البنياني لكل من التعبيرات الموسيقية المعاصرة والتاريخية في المنطقة. وهذا النموذج ومشتقاته الدائمة التطور في الشعر، وفي كل الغناء والعزف، إلى جانب الفنون المرئية، هو الذي يثير مشاعر العربي، سواء كان يعيش ببغداد أو القاهرة أو الرباط. ولقد نشر هذا النموذج الغنائي الأصلي نفوذه مع أكبر الأثر على الأنواع الموسيقية الدينية الأخرى، سواء كانت تقتصر على الغناء أو مصحوبة بالعزف الموسيقي (انظر الرسم البياني ص 443).

وبتأثير أقل قليلًا، نجد تأثير تلاوة القرآن في تلك الموسيقى الفنية التقليدية التي تدخل ضمن نوع نثر النغمات أو «النثر الموسيقي» (بحث غير معين المصدر 1939: 233–235، انظر أيضًا في الفاروقي 1974 أ، ص 43–49). يتضمن ذلك النوع للمواد الموسيقية جميع تلك الأنواع التي تعتبر ـ مثلها ـ مثل التلاوة القرآنية ـ أمثلة للعمل المنفرد، والأسلوب الارتجالي (مثل، التقسيم، والليالي والقصيدة).

وإن الحلقة الأخرى من التأثيرات الأقل وضوحًا، والتي تنبع من الصميم القرآني لتتضمن نوعيْ نظم النغمات أو «الشعر الموسيقي» (بحث غير معين المصدر 1939: 233–235، والفاروقي 1974أ: 48–49). وأمثلة تلك المقطوعات الإيقاعية والمنظمة تتضمن مثل تلك الأنواع الغنائية والآلاتية مثل الموشح، والبشرف، والدولاب، إلخ. وإن كلًا من المقام العراقي الغنائي ـ الآلاتي والتحميلة الآلاتية (أو القد) تكسر الحدود بين دوائر نثر ونظم النغمات نظرًا لتضمنها لكلا الأسلوبين. وثمة أنواع لا تزال بعيدة عن المعيار القرآني ولكنها تبدي التأثر به، (مثل الموال، والطقطوقة، والدور... إلخ) التي تشارك أحيانًا باعتبارها أنواعًا من

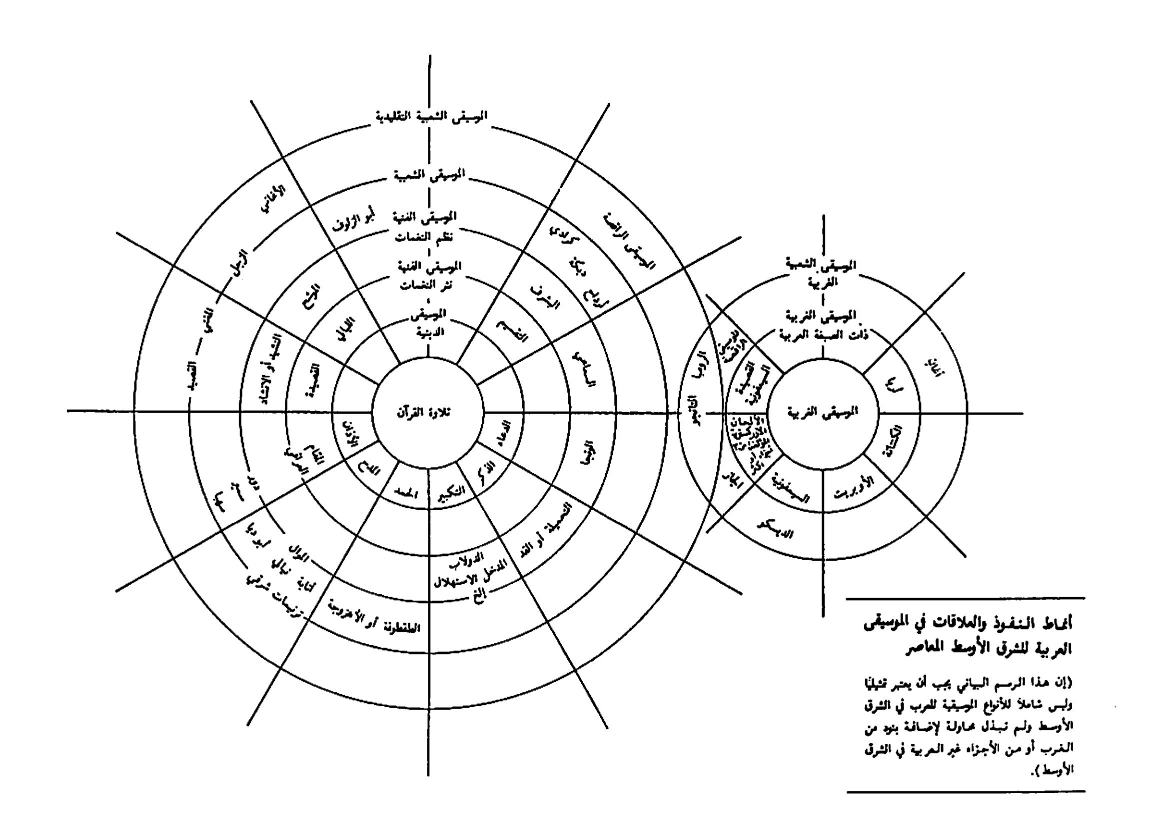
الموسيقى الكلاسيكية العربية أو الموسيقى الفنية، وفي بعض الأحيان تتخطى تلك الحدود لتدخل في إطار الموسيقى الشعبية.

وبالاتفاق مع جارجي أنه «ثمة نطاق غير مصور بدقة بين الفن والموسيقى الشعبية» (جارجي 1978: 82) فإننا نجد حقيقة للموسيقى الشعبية العربية أسلوب تداخل ذا وجهين مع الأشكال الفنية الخاصة بكل من نوعيْ نثر ونظم النغمات ومع بعض أشكال الموسيقى الشعبية (مثل، النوعيات العديدة للموال، انظر في الرسم البياني ص 443). ويمكن الشعور بوجود ذلك التأثير حتى فيما يسمى بالموسيقى الشعبية» للمنطقة باعتبارها عناصر للأسلوب بل حتى الأنواع عبر الحدود. ولكن هذا النوع، أي الموسيقى الشعبية، هو الذي يعد معبرًا بين الشرق والغرب، بين تلك الموسيقى التي تبدي صلة جمالية مع جذورها السامية القديمة والموسيقى المستوردة من الحضارة الغربية. وإنه في تلك الموسيقى حيث تعد الروابط الثقافية على أضعف ما يكون، قد تم شن الغزوات الموسيقية والجمالية في العقود الحديثة، كما سوف نرى في القسم التالي.

3 - مواضع الاختلاف الموسيقي

الأمثلة الموسيقية التي تشارك في الانسجام الشامل والمكثف لا تشمل جميع أداء الموسيقى العربية المعاصرة. فثمة أنواع أخرى من الموسيقى التي تخفق في إبداء التوافق الوثيق مع النموذج القرآني الذي أظهرته كل من الموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية، والموسيقى الشعبية.

وفي تلك الأنــواع من الموسيقى استطاعت التأثيرات الخارجية والاحتكاك بالثقافات الأخرى أن يكون لها أقصى النفوذ على الموسيقى



أنماط النفوذ والعلاقات في الموسيقى العربية للشرق الأوسط المعاصر

(إن هذا الرسم البياني يجب أن يعتبر تمثيليًا وليس شاملاً للأنواع الموسيقية للعرب في الشرق الأوسط ولم تبذل محاولة لإضافة بنود من الغرب أو من الأجزاء غير العربية في الشرق الأوسط).

العربية وأحدثت تغييرات كبيرة في السمات الموسيقية إلى جانب مشاركة الجمهور، والمناسبات والمؤدين الذين يقومون بالعمل.

(١) الموسيقى الشعبية:

في حين أنه ثمة نوعيات من الموسيقى الشعبية التي تعد وثيقة الصلة مع الفن الديني والموسيقى الشعبية للعرب حتى إنه لا يمكن تمييزها تقريبًا عنهما، فإنه ثمة نوعيات أخرى، في الطرف الآخر من السلسلة المتصلة تحتوي على عناصر ذات نزعة غربية، تعتبر بمثابة تأثير وغزو أوروبي أو أمريكي على المنطقة. وإن الصلة الوحيدة بين الأمثلة الأخيرة وبيئتها العربية تتمثل في جمهورها العربي، ومؤديها ولغة أغانيها الشعبية.

وهناك أمثلة أخرى تحظى بمواضع أخرى في النطاق الداخل فيما بين الموسيقى الشعبية التقليدية والموسيقى الشعبية ذات الصبغة الغربية. وإن جمع تلك الأنواع الموسيقية المتباينة في مجموعة منفردة، أي الموسيقى الشعبية، يجب ألا تُحجب اختلافاتها الأسلوبية الكثيرة، فإنه من الممكن حتى بالنسبة للمستمع غير المتمرس أن يدرك الاختلافات الملحوظة بين الأنواع الفرعية. ويعد الافتقار إلى الانسجام الشامل والمكثف في ذلك النوع من الأمثلة الموسيقية واضحًا تمامًا.

لكن أنواع الموسيقى الشعبية في العالم العربي التي تتسم بصبغة غربية أكبر تحظى بجمهور صغير بالمقارنة مع جمهور الأنواع الثلاثة الموحدة للموسيقى التقليدية التي عالجناها حتى الآن. فإنه يعد جمهورًا يعكس هو ذاته نفوذًا مع أوروبا وأمريكا. وكما هو الأمر في الغرب، فإن جمهور ذلك النوع من الموسيقى يوجد بصفة أساسية بين الشباب في المدينة. وحتى في تلك الجماعة الصغيرة المحدودة من الناس، فإن

الشباب ذوي الثقافة الغربية العالية هم الذين يحوزون أقصى التأثر باعتبارهم مؤدين أو مستمعين. وعندما ننتقل في السلسلة المتصلة تجاه نوعيات الموسيقى الشعبية التي تغلب عليها السمة التقليدية، نجد أن اشتراك الجمهور يزداد حتى يتضمن جماعة أوسع نسبيًا من ناحية السن والطبقات الاجتماعية.

وبدلًا من الانسجام الشامل بين الأمثلة الموسيقية واستخدامها، فإننا نجد هنا نوعًا واحدًا ينقسم إلى أقسام، وكل قسم إلى فروع عديدة من الأساليب الفرعية المتباينة. ويحوز كل أسلوب فرعي على مؤيديه المخلصين. وعلى سبيل المثال، فإن موسيقى الديسكو المنقولة من الغرب يتم تقديرها بواسطة جماعة معينة من المستمعين العرب، أما الموسيقى الراقصة الفرنسية أو الإيطالية فلها جمهور آخر، وأما أغاني فريد الأطرش وعبدالوهاب فلها جمهور ثالث أيضًا.

إن مناسبات الاستماع إلى أشكال الموسيقى الشعبية الأكثر اعتناقًا للسمة الغربية قد ازدادت إلى حد كبير مع ازدياد التسجيلات الترانزيستور، ولكن توجد فرص - قليلة نسبيًا - للاستماع إلى تلك الموسيقى على الهواء. ونظرًا لتقدير السيَّاح لها، فإنها يتم أداؤها بصفة أساسية في تلك المقاهي، والمطاعم أو الفنادق التي يتواجد بها الأجانب، والتي تعد محظورة على معظم السكان المحليين بسبب الناحية الاقتصادية.

ويختلف مؤدو تلك الموسيقى طبقًا لوضعها في السلسلة المتصلة التقليدية من ناحية تطبيق السمة الغربية. فيوجد هؤلاء الذين تختلف آلاتهم، وأساليبهم وطرقهم الإبداعية قليلا، إذا اختلفت على الإطلاق، عن مؤديً وملحني الغرب. وثمة آخرون يؤدون تلك الموسيقى التي تقترب من الناحية التقليدية على السلسلة المتصلة تجاه الموسيقى الشعبية، والذين

يعدون وثيقي الصلة في أسلوبهم وأدائهم مع هؤلاء الذين يقومون بأداء الموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية، والموسيقى الشعبية. وإن هؤلاء المغنين والعازفين، بالطبع، ينتقلون بحرية من الموسيقى الشعبية إلى أنواع ومناسبات الأداء التي تتسم بسمة تقليدية أكثر.

(ب) الموسيقى الكلاسيكية الغربية المعربة:

ثمة نوع آخر من الموسيقى يختلف تمامًا عن أي من الأنواع الأخرى التي عالجناها حتى الآن. ذلك هو الموسيقى الكلاسيكية الغربية المعربة التي يتم تلحينها وأداؤها في قليل من مدن العالم العربي. وتلك الموسيقى محاولة في العقود الحديثة لنسخ نوع مطابق للموسيقى القومية الخاصة بالقرن التاسع عشر من أجل العرب، والتي ـ من خلال الاستفادة من لحن محلي، أو موضوع أدبي، أو آلة تقليدية، أو مقياس شكلي ـ تحاول خلق موسيقى فنية جديدة تعبر عن روح قومية وثقافية.. ونجد أن نتاج الفن الأوروبي الغربي بالضرورة يحظى بتقدير جمهور محدد يتكون من المثقفين، وأبناء المدن، والأرستقراطيين وذوي الثقافة الغربية الواسعة. وكما نستطيع أن نتخيل الأمر، فإن تلك الطبقة من المجتمع تكون أقلية ضئيلة في أي من الدول العربية. ولقد شهدت كل من القاهرة وبيروت أكبر المجتمعات لأداء وتقدير تلك الموسيقى. ولكن حتى في تلك المراكز، فإن الأعداد (بما في ذلك الأجانب المقيمون الذين يناصرون تلك الأحداث) لم تتعد ما يستطيع أن يملأ قاعة صغيرة للحفلات الموسيقية. ولقد كانت الحكومات القومية التي تضع نفسها على نمط نظم أوروبا، والتي لم يكن لديها أي شعور داخلي بالنقص، كانت دائمًا سخية في تأييدها لتلك الجهود (مثل مصر، ولبنان، وتونس، والعراق)، آملة بمقتضى ذلك أن تخلق نفوذًا قويًا يدعم استقرارها السياسي، وقوتها وأيديولوجيتها.

ولكن الارتباط بالجذور الأصلية والتراث الموسيقي العربي كان دائمًا ظاهريًا وسطحيًا حتى إنه قد تم إبراز قليل من النجاح بواسطة تلك الحركات تجاه تحقيق بعض الأهداف الفنية أو السياسية. ونحن نشعر أن تلك الجهود حتى الآن كانت بمثابة ممارسة عقيمة، وهناك عصور كل من موزارت، وبيتهوفن وبورودين وبعض من الملحنين العرب مسجلة في الأدب لمراجعتها، مثلها مثل الفترات المختلفة للأساليب الفنية العينية المتوفرة بمتحف الفنون الحديثة بالقاهرة. ولكن «إضفاء تلك الصفة العالمية»[1] على الفنون العربية يعد غريبًا تمامًا على التقاليد حتى إنها تواجه بنزاع كبير عندما يتم التماس قبول الناس لها ككل[2].

الملخص:

هكذا، نجد الموسيقى الدينية والموسيقى الفنية التقليدية والموسيقى الشعبية للعالم العربي تعد منسجمة انسجامًا شاملًا بالنسبة لمناسبات الأداء والمؤدين، وتحظى بتقدير أعداد كبيرة من السكان، مثلما تؤثر عليهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الموسيقى تبدي انسجامًا شاملًا في بعض السمات الأساسية لأسلوبها الموسيقي. وهي تكون التراث الموسيقي الأساسي لشعوب العالم العربي من مراكش إلى بغداد بل حتى

(1) ذلك تعبير يستخدم بواسطة الفنانة اللبنانية والمؤرخة الفنية هيلين خال للتعبير عن اتجاه لتطبيق النزعة الغربية في الفنون المرئية للعرب، وهي تأمل بمقتضى ذلك أن تحجب الطبيعة الحقيقية للعملية وتزودها بقدر من الاحترام.

(2) بمناقشة التعبير والتقدير الموسيقي العربي المعاصر، يكتب جاك بيرك: «إن الأغلبية العظمى تبقى مخلصة لاتجاه الذوق القديم حيث تعد مشدودة تمامًا إليه لدرجة أنها لا تستطيع الارتباط بالغرب بنفس القدر من الحرية مثلما تستطيع من الناحية العينية «وإن الأمر ليس هو أن الموسيقى الغربية غير قادرة على التأثير على العرب بل إن صميم الذوق الموسيقي يظل مخلصًا لمناخه الوطني» (بيرك 1974 : 212).

إلى أبعد من ذلك في أقاليم غير عربية حيث أدى النفوذ الإسلامي إلى نقل التقاليد الجمالية العربية.

وبالاختلاف عن ذلك الكيان الموسيقي التقليدي المتجانس، فإننا نجد دائرة أخرى من الأمثلة الموسيقية التي تحتوي على عناصر هامة من اعتناق السمة الغربية. وتنقسم تلك الموسيقى الغربية أو التي تطبق السمة الغربية إلى قسمين يوازيان في كثير من الأحيان نظيريهما في الحضارة الغربية. وإن واحدًا من هذين القسمين هو الموسيقى الشعبية التي تحوز الصبغة الغربية، أما النوع الآخر فهو الموسيقى الكلاسيكية الغربية التي تحوز الصبغة العربية. وبدلًا من الاستخدام الشامل والوحدة الموسيقية المكثفة، فإننا نجد في هذين القسمين أهمية ضئيلة بالنسبة لمشاركة الجمهور، ومناسبات الأداء والمؤدين، كما نجد توافقًا محددًا للسمات الموسيقية من نوع، أو نوع فرعي، لآخر.

الاستنتاجات:

ما الذي تخبرنا به تلك الحقائق عن دراسة الموسيقى بصفة عامة وعن طبيعة التغيير والاستمرار الموسيقي؟

1 – ليس ثمة شيء ما يسمى بالمجتمع المتحجر، أو التراث الموسيقي المتحجر. ولكنه في أي حضارة موسيقية، فإن ثمة كلًا من عنصري التغيير واللاتغيير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هناك معدلات مختلفة تمامًا للتغيير في المجتمعات المختلفة، بل حتى في المجتمع الواحد في نواحٍ معينة أو أنواع معينة من الموسيقى. ومثل تلك المعلومات بالنسبة لأي حضارة تعاوننا في إبداء نواح ونزعات أساسية في الحضارة المعنية.

ولذلك، إذا أردنا فهم حضارة موسيقية، فإننا يجب أن نوجه اهتمامنا إلى الأشياء التي لا تمر بأي تغيير بنفس القدر الذي نوجهه إلى الأشياء التي تمر بتغيير، وأن نوجه اهتمامنا إلى ذلك الجزء الذي يتغير من الكيان الموسيقي بنفس القدر الذي نوجهه إلى التغيير المعين ذاته. فلعله ذلك الذي لا يبدي أي تغيير يفوق كثيرًا في الأهمية بالنسبة للقالب الحضاري عن ذلك الذي يمر بتغيير عنيف. فإن الأمر يبدو كما لو وضع المجتمع طابعه الخاص بالأشياء الضرورية على الأول، وغير الضرورية على الثاني. ويظهر ذلك بوضوح في حالة الموسيقى في العالم العربي الإسلامي، حيث تمت حماية التلاوة القرآنية بشكل مثابر لا يكل على مدى قرون من أن تتأثر بالإبداع والأشياء الفريدة التي تميز كل منطقة. ومن الواضح أنه بالنسبة للانحرافات التي تعد بعيدة للغاية عن النموذج، فإن الشعور القوي لا يسود بالنسبة لوجوب حماية وعزل التراث الموسيقي. ولهذا السبب، فإنه قد تم الاحتفاظ بكثير من الممارسات الموسيقية المحلية في تراث شعوبها. ويشرح ذلك أيضًا لماذا كانت بعض نماذج الموسيقى الشعبية، أو الموسيقى المستوردة مثل الموسيقى الكلاسيكية الغربية ذات الصبغة العربية قادرة على إدماج بعض الأفكار الجديدة الهامة من الحضارات الأخرى في حين يبدو أن أنواع كل من الموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية قد مرت بتغييرات ضئيلة للغاية على مدى القرون.

ولعل تلك الحقائق تقوم أيضًا بدور لتفسير «الازدراء» أو الكراهية الفطرية أو اللامبالاة في الثقافة تجاه الموسيقى الفنية العربية التي

لاحظها يورز في ندوة برنستون. وإذا أقررنا، إلى جانب الحضارة، موضع التلاوة القرآنية باعتبارها أسمى أنواع الفن والمثل «الموسيقي»[1]، وإذا أقررنا الأهمية الهائلة لكشف ذلك النموذج.. ذلك التراث العظيم.. للعيان فإننا يجب ألا نندهش إذا ما تم وضع الأنواع الأخرى من الموسيقى في مواضع تابعة فيما يتعلق بالعرض والتقدير.

وليس ثمة حضارة تعطي تأكيدًا أكبر أو تبدي اهتمامًا أكبر بموسيقاها مما يعطيه العرب المسلمون «لموسيقاهم» القرآنية. وتعد لامبالاتهم بالنسبة لبعض أشكال الموسيقى الفنية نتيجة أنها لا تمثل التراث العظيم لحضارتهم. وإنه لتمثيل خاطئ تمامًا أن نعزوَ اللامبالاة الموسيقية في حد ذاتها إلى الشخص الذي يستمع يوميًا إلى التلاوة القرآنية، في صلاته وخلال كل من الاجتماعات الدينية والاجتماعية، وفي دروسه بالمدرسة الابتدائية، وفي الصباح والمساء، وفي وقت الحرب، ووقت السلام، وفي كل مرحلة هامة من مراحل حياته. ويمكننا القول إن الإجابة الصحيحة للمسألة التي تم طرحها في ندوة برينستون تتضمن معرفة السؤال «أين يكمن التأثير الموسيقي؟»».

ولكن ذلك لا ينفي احتمال وجود المثقفين العرب، في كل من الشرق والغرب الذين يعدون على جانب قليل من الإدراك سواء بالنسبة للموسيقى الفنية أو التراث القرآني. وفي بعض الحالات فإن هؤلاء العرب الذين قد نشئوا في بيئة عربية - فإن الذين نشئوا في بيئة غربية تمامًا يعدون بالطبع خارج نطاق اعتبارنا نظرًا لأننا لن نتوقع منهم الاستجابة كعرب أو مسلمين - قد حازوا سمات غربية للغاية بمقتضى تعليمهم، أو ظروف

(1) لقد استخدمت التعبير «موسيقى» بمفهوم تعبير جمالي شفهي يرمز إلى أعمق الأفكار أو الأيديولوجية الخاصة بالناس.

معيشتهم حتى إنهم يفشلون في الاستجابة بالأسلوب المقر به حضاريًا. أما الآخرون الذين عانوا الإذلال على مدى عشرات السنوات من التدهور السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي والفني في العالم العربي، فقد تأثروا بمثل ذلك الشعور بالنقص الثقافي حتى إنهم لم يعودوا يستطيعون إدراك النتاج الفني لحضارتهم بعين أو أذن واعية أو متعاطفة.

2 – ثمة حاجة للاحتراس من التأثر بواسطة العناصر الظاهرة السطحية للتغيير الموسيقي على حساب تجاهل تقاليد مستمرة أكثر أساسًا وأكثر أهمية. ويعد كل من التغيير في التلحين أو التوزيع الموسيقي للأوركسترا وزيادة حجم مجموعات الموسيقيين والمغنين أمثلة لتلك التغييرات الحديثة التي تبدو واضحة للغاية ولكنها على المدى الطويل قد تبدو ذات تأثير ضئيل على عملية تأليف الموسيقى الأساسية في العالم العربي إذا استمر النموذج القرآني في ممارسة نفوذه.

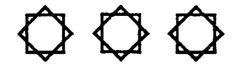
3 – إن أنواعًا مثل الموسيقى الدينية، والموسيقى الفنية التقليدية، والموسيقى الشعبية لا تعد ممثلة لكيان موسيقي منفصل ومميز في جميع الحضارات. ويجب علينا أن نحذر من فرضها، بدون تمييز، على موسيقى الحضارات الأخرى.. ولم تكن تلك الأنواع الغربية ذات أهمية في مصطلحات واضعي النظريات الموسيقية العرب قبل أن يصبح التغلغل الأوروبي الثقافي في العالم العربي ذا أهمية.

وحتى عندما يمكن فرضها، فإنها تكون في حاجة للتوضيح الشامل بل حتى إعادة التوضيح حتى تكون ذات معنى مناسب.

4 – ثمة أشياء قليلة مشتركة من الناحية الجمالية أو الموسيقية فيما بين الموسيقى التقليدية للعرب وموسيقى العالم الغربي. ونظرًا لأنه من المعروف أن يتم تسهيل التبادل الثقافي عندما تكون الحضارتان اللتان تحتك كل منهما بالأخرى لديهما تشابهات أساسية (مريم 417:1964)، فقد كان من الممكن توقع أن الموسيقى العربية التقليدية سوف تتأثر قليلًا بالنزعة الغربية، وأن التبادل الثقافي سوف يتم فقط في مجالات معينة من الأداء الموسيقي. ولقد كانت تلك هي الحالة في الواقع، فإن الأنواع المزدرعة المقتبسة (أي بعض أنواع الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية الغربية ذات الصبغة العربية) هي التي تعد أساسًا المجالات الرئيسية للتعديلات الموسيقية نتيجة لذلك الاحتكاك.

5 – إن الافتتان المعاصر بالتغيير باعتباره ميدانًا للبحث في كل مجال وفرع من المعرفة في الثقافة الغربية ليعد دليلًا على تلك الحركة الفكرية الغربية المعاصرة، كما أنها حقائق اجتماعية، أو سياسية، أو فنية أو موسيقية يتم استكشافها بواسطة العلماء المعاصرين. ولقد شهد التاريخ الفكري الغربي تغييرات عنيفة في الأيديولوجية على مدى القرون. وقد أوجد كل من تلك التغييرات مجموعات من الرموز في فنون تلك الأيديولوجيات الجديدة. ولم يكن ثمة معدل تغيير في أي حضارة من حضارات العالم أو في أي فترة من الوقت يمكن مضاهاته بذلك المعدل. ومع وجود ذلك العهد الطويل من التغيير، فإن انشغال علمائنا الحالي بذلك العامل يجب ألا يقابل بالدهشة. ولكننا يجب أن ندرك أن الثقافات الأخرى قد لا تشارك في نفس تلك التعاليم الخاصة بالتغيير. وبالرغم من أنه ليس من

الممكن لأي حضارة أن تكون متحجرة تمامًا وتستطيع البقاء، فإن العناصر التي تمر بالتغيير، وتكوين أي حركة في المجتمع باعتبارها مجرد تغيير للنظام، أو على العكس باعتبارها تغييرًا جوهريًا، تختلف إلى حد كبير من ثقافة إلى أخرى. وبإدراكنا تلك المسائل الدائم تكرارها وهي «العودة إلى القرآن»، و«العودة إلى السنّة»، و«العودة إلى عهد الخلافة الراشدة»، يمكننا توقع أن التغيير في الحضارة الإسلامية.. سواء كنا نعالج الحقائق الاجتماعية أو الجمالية أو الموسيقية.. سوف يحوز درجة من السرعة خاصة به، وقوة دافعة خاصة به. وإن اكتشاف الأشياء التي تمكننا من معرفة طبيعة تلك القوة الدافعة بالتفصيل وتعريف النواحي التي تحوز أكبر الأثر للتغيير في العالم العربي الإسلامي من الممكن أن يكشف لنا بعمق عن العرب وثقافتهم ويزودنا بالخطوط المرشدة للتنبؤ بالتطورات المعاصرة والمقبلة.



المراجع المذكورة

– أبو لوغود. جانيت : 1970 «تكيف المهاجر لحياة المدينة: الحالة المصرية، قراءات في مجتمعات وحضارات الشرق الأوسط» المحررون عبدالله م. لطفية وتشارلز وتشرشل، هوج، باريس: موتون، 664–678.

– بحث غير معين بالمصدر ـ 1939 في بارون رودولف دي إيرلانجر، الموسيقى العربية. باريس: المكتبة الشرقية بول جيوثنر، الجزء 4.

– بيرك ، جاك : 1974 ـ التعبير الثقافي في المجتمع العربي في الوقت الحاضر. أوستن: دار نشر جامعة تكساس.

– دي إيرلانجر، بارون رودولف : 1949 ـ الموسيقى العربية ـ باريس: المكتبة الشرقية بول جيوثنر، الجزء 5.

– دي إيرلانجر، بارون رودولف : 1959 ـ الموسيقى العربية ـ باريس: المكتبة الشرقية بول جيوثنر، الجزء 6.

– إتينجهاوسن، ريتشارد : 1963 «سمة الفن الإسلامي» التراث العربي، المحرر نبيه أمين فارس ـ نيويورك: شركة راسل وراسل.

– فارمر، هنري جورج: 1957 ـ «موسيقى الإسلام» تاريخ أُكسفورد الجديد للموسيقى، الجزء 1: الموسيقى القديمة والشرقية، المحرر إيجون ويليز ـ لندن: دار نشر جامعة أُكسفورد، 421–477.

– الفاروقي، لويس إبسين: 1974 (أ) ـ «طبيعة الفن الموسيقي للحضارة الإسلامية: الدراسة النظرية والعملية للموسيقى العربية» رسالة دكتوراه، جامعة سيراكيوس، سيراكيوس، نيويورك.

– الفاروقي، لويس إبسين: 1974 (ب) ـ «ما الذي يجعل الموسيقى الدينية دينية؟ دراسة مقارنة وتاريخية» مقالة لم يتم نشرها تم تقديمها في الاجتماع السنوي لأكاديمية الدين الأمريكية، واشنطن د.س، 26 أكتوبر، 1974.

- فيشر، ج. ل.: 1961 «الأساليب الفنية باعتبارها رسمًا تفصيليًا يمكن إدراكه للحضارة» ـ الأنثروبولوجي الأمريكي 63: 79-93.
- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد: 1901، إحياء علوم الدين، ترجمة دونكان ب. ماكدونالد كـ«الشعور العاطفي في الإسلام وتأثره بالموسيقى والغناء» جريدة الجمعية الآسيوية الملكية، الجزء 1، 195-252، الجزء 2، 705-748، والجزء 3 1-28.
- هام، تشارلز، وأشياء أخرى: 1975، الموسيقى المعاصرة والثقافات الموسيقية. نيوجرسي: شركة برينتس هول.
- جونز، لوراجفران: 1977، «العيسوية بتونس وموسيقاهم» رسالة دكتوراه، جامعة واشنطن، سياتل، واشنطن.
- كرامر، ساموويل نواه: 1963، السومريون: تاريخهم وحضارتهم وشخصيتهم شيكاغو ولندن: دار نشر جامعة شيكاغو.
- لوماكس، آلان: 1959، «أسلوب الأغنية الشعبية» الأنثروبولوجي الأمريكي 61-927-954.
- لوماكس، آلان: 1962، «بنيان الأغنية والبنيان الاجتماعي» الإثنولوجيا 1: 425-451.
- مريم، آلان ب: 1964، أنثروبولوجيا الموسيقى. إيفانستون، إلينوي: دار نشر الجامعة الشمالية الغربية.
- نيتل برونو: «دور الموسيقى في الحضارة: إيران، أمة تطورت حديثًا»، 1975، الموسيقى الحديثة والثقافات الموسيقية، تأليف تشارلز هام، وأشياء أخرى. نيوجرسي: شركة برنتس هول، 71-100.
- أوبنهيم، أ. ليو: 1977، ميسوبوتاميا القديمة: صورة الحضارة البائدة، شيكاغو ولندن: دار نشر جامعة شيكاغو، نشرت أولًا عام 1964.

- ريد، هربرت: معنى الفن ـ لندن: فابر وفابر، المحدودة.
- روتشيلد، لينكولن: 1951.
- توماس يوسكلوف: 1960، الأسلوب الفني: ديناميكيات الفن باعتباره بمثابة تعبير ثقافي، نيويورك.
- السعيد، لبيب: 1967، الجمال الصوتي الأول للقرآن الكريم، أو المصحف المرتل. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- سبيكتور، جوهانا: 1967، «العرف والإبداع الموسيقي» وسط آسيا، المحرر إدوارد ألوورث.. نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا.
- توما، حبيب حسن: 1971، «ظاهرة المقام: أسلوب ارتجالي في موسيقى الشرق الأوسط» علم الموسيقى الخاص بالأجناس 15 (1): 38-48.
- توما، حبيب حسن: 1977، الموسيقى العربية، ترجمة كوتستين هيتير باريس: طبعات بوشيت/ كاستل.



الموسيقى والموسيقيون في مـيزان الشـريـعة

د. لويز لمياء الفاروقي[*]

إن أي دراسة للموسيقى والقضايا المرتبطة بها في المجتمع المسلم، تعتبر ذات أهمية مزدوجة، فكما أن عليها أن تساهم بمجموعة من الأفكار والمعلومات التي يجد فيها الدارسون - سواء في مجال علم الموسيقى البشرية أو في مجال الدراسات الإسلامية - ضالتهم، عليها أيضًا أن تتحدث إلى أفراد المجتمع المسلم أينما وجدوا بلغة يفهمونها. ولذا كان لزامًا علينا أن نتحاشى عددًا من المشكلات التي شكلت حجر عثرة في طريق الدراسات السابقة، وذلك من أجل تحقيق هذين الغرضين. ويمكن تقسيم هذه المشكلات المنهجية إلى ثلاث فئات:

1 - المشكلات التي تختص بالمصادر.

2 - والتي تختص بنقاط الالتقاء بين الأنشطة الموسيقية وغير الموسيقية.

3 - والتي تختص بالمصطلحات.

ويندرج تحت كل فئة منها تقسيمان فرعيان.

- العدد 43 - 1985 .

(*) أستاذة الديانات والفنون - جامعة تمبل... بالولايات المتحدة الأمريكية.

أولًا: المصادر: إن أول سؤال يجب أن نعرض له لكيلا نسيء فهم موقف الإسلام من الموسيقيين هو: من هم أولئك الذين يمكن أن نعتبرهم متحدثين عن دين الإسلام؟ أو ما المصادر التي يمكن أن نأخذ منها عن الإسلام - الدين؟ وكلنا على علم بالزخم الهائل من الآراء سواء ما قيل منها وما كتب حول الموسيقى، والتي جاءت إلينا من مناطق عدة، وعبر فترات مختلفة من التاريخ الإسلامي، وغالبًا ما كانت هذه الآراء متناقضة. فهل يمكننا اعتبار هذه المصادر كلها على نفس الدرجة من الثقة في حديثها عن رأي الإسلام بهذا الخصوص؟ أو أن نكتفي بتمحيص رأي فرد واحد أو جماعة واحدة حول هذا الموضوع؟ أو أن نلجأ إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من هذه المواد التي يُجمع المسلمون أنفسهم على اعتبارها مرجعًا في هذه الأمور، لكي نضمن صدق ما نتوصل إليه من معلومات؟ وإذا ما وقع اختيارنا على ذلك السبيل الأخير باعتباره شاملاً لمصادر عديدة، ولأنه في الوقت ذاته مقصور على تلك التي حازت درجة كبيرة من القبول - مما يعطيها دون غيرها سمة الأمانة المنطقية والثقافية والفكرية - فإنه يجب علينا أن نقر أن كلمات الله الواردة في القرآن الكريم أو كلام النبي محمد ﷺ كما ورد في الحديث[1] الصحيح يشكلان الحدود التي يلزم ألّا يتخطاها أي بحث يتناول رأي الإسلام ذاته في هذه القضايا.

ولكن مادة القرآن ومادة الحديث لا تعطيان إجابة تفصيلية لسؤالنا المبدئي. فرغم أن صدق القرآن ودلالته أمر لا يرقى إليه الشك سواء عند المسلمين أو غير المسلمين،[2] فإن هناك مجموعات عديدة من الأحاديث

(1) جمعها «أحاديث» وتعني الأقوال والأفعال المنسوبة إلى النبي محمد ﷺ والتي تم تحقيقها بعناية فائقة وحفظت تمامًا على أيدي المحدثين (علماء الحديث) والمسلمين.

(2) «نحن نعتبر القرآن الكريم كلام محمد بكل تأكيد مثلما يعتبره أتباع محمد كلام الله». (Muir 1923: xxviii).

سوف نلجأ إليها للتوثيق، وهي ليست كلها على نفس المستوى من القوة ليأخذ بها المسلمون أو يعتمدها الدارسون. وحتى إذا ما قصرنا أنفسنا على ترك الأحاديث التي وردت في البخاري[1] ومسلم[2] باعتبارها أكثر هذه المجموعات قبولًا، فإننا نجد بعضًا من هذه الأحاديث تحوز مقام السبق عن غيرها في عقول المسلمين على أساس ارتباطها بحدث ذائع الصيت من أحداث السيرة النبوية جاء فيه للرسول ﷺ حكم قطعي حول هذا الأمر. وهو ما يسمى بالحديث الحُكْمي.

وهناك أحاديث ترقى في مستواها إلى درجة أعلى من درجة الحديث الحكمي وهي الأحاديث التي رُويت في الصحيحين – البخاري ومسلم – بطريق التواتر والمسماة بالأحاديث المتواترة، والتي ثبتت بالتواتر بين السلف منذ زمن الرسول ﷺ إلى وقت تدوينها. ولذا فإن استخدام أي حديث للتوثيق أو باعتباره مرجعًا دون التحقق من ضمانات الصحة هذه يعتبر مزلقًا وقع فيه باحثون عدة من المسلمين وغير المسلمين. ويجب ألا يكون ذلك عائقًا لنا في المستقبل.

وإذا ما لجأنا إلى القرآن الكريم وإلى الأحاديث الموثوق بصحتها، والتي تم تخريجها بدقة، باعتبارهما المصدر الوحيد الذي نستند إليه في بيان رأي الدين الإسلامي حول الأمور المتعلقة بالموسيقى، فما المصادر الأخرى التي يمكن أن نُقرها وتستطيع أن تحدثنا عن هذا الموضوع عند المسلمين عبر التاريخ؟ هنا مرة أخرى يجب أن نمحص هذه المصادر بدقة لكي نستقي معلوماتنا فقط من تلك المصادر التي حازت الموافقة الإجماعية من المجتمع المسلم ذاته. وتشمل هذه المصادر أئمة المدارس

(1) محمد بن إسماعيل البخاري (810-870).
(2) مسلم بن الحجاج (المتوفى عام 875).

الأربعة في الشريعة الإسلامية وهم: أبو حنيفة (المتوفى سنة 767)، مالك ابن أنس (المتوفى سنة 795 أو 796)، الشافعي (المتوفى سنة 820)، أحمد ابن حنبل (المتوفى سنة 855) باعتبارهم الأئمة الكبار في تراث الفقه، كما تشمل أئمة الحركات الدينية والفلسفية – كأبي حامد الغزالي وابن تيمية – والذين يعتبرهم جمع كبير من أفراد المجتمع المسلم مرجعًا في هذه الأمور. حيث إن استخلاص النتائج من كتابات شخصيات لا تتمتع بمثل هذا الاحترام الواسع أو بناءً على ممارسات ظهرت بين جماعات متطرفة محدودة في العالم المسلم سوف يوقع أي دراسة في خطأ إحصائي وأمبريقي، ومن ثم رفضها أيضًا من جانب المسلمين أنفسهم باعتبارها دون مستوى الثقة.

ثانيًا: نقاط الالتقاء بين الأنشطة الموسيقية وغير الموسيقية، ويتناول التقسيمان الفرعيان داخل هذه الفئة مشكلة من المشكلات المنهجية وهي إلصاق سمات الأنشطة غير الموسيقية بالأنشطة الموسيقية – وأول هذين التقسيمين يشمل الزيف القائل إن إدانة تلك الممارسات المنكرة لذاتها، والتي ارتبطت أحيانًا بالموسيقى تمتد بالضرورة لتشمل إدانة للموسيقى ذاتها. والحقيقة هي أن هذه المصادر الشرعية التي تتحدث عن دين الإسلام، والتي أشرنا إليها سابقًا – إلى جانب تلك المصادر التي يمكن اعتبارها بصدق ممثلة للمسلمين – كانت حريصة باستمرار على إدانة هذه الأنشطة المصاحبة دون اللجوء إلى الإدانة الكاملة التي تشمل الموسيقى ذاتها. وثانيهما أننا يجب أن ندرك أن هناك كثيرًا من الناقدين المتسرعين – سواء من بين المسلمين أو غير المسلمين – غاب عن ناظريهم الأسباب الارتباطية التي أدت إلى إنكار – ليس له ما يبرره – للأنشطة الموسيقية، واكتفوا بعرض كتابات السابقين بمعزل عن السياق الأصلي

الذي وردت فيه هذه الكتابات فشوهوا بذلك القصد الأساسي للمصدر وهو محل ثقة.

ثالثًا: المصطلحات. وننتقل إلى التقسيمين داخل الفئة الثالثة من المشكلات التي يجب أن نحذرها في دراستنا للموسيقى والموسيقيين في المجتمع المسلم، وهما التقسيمان المرتبطان بالمصطلحات؛ أولهما مسألة «الحرام» التي تستخدم على نطاق واسع في التراث الدائر حول هذا الموضوع. فيجب أن ندرك أن هذا المصطلح يستخدم بمعناه الفني الشرعي للدلالة فقط على الفعل أو النشاط الذي حرّمه القرآن أو الحديث الصحيح تحريمًا صريحًا، أو ذلك الفعل أو النشاط بالذات الذي يوجب توقيع الحد. وهو ما لا ينطبق على أي نوع من الأداء الموسيقي في أي جزء من العالم المسلم في أي عصر من العصور. ولذا يجب علينا أن نستبعد تمامًا مصطلح «الحرام» بمعناه الشرعي من مجال مناقشتنا هذه ونضع في اعتبارنا أننا نناقش – في مجمل الأمر – أحكامًا أخلاقية ولا نناقش أحكامًا شرعية. حيث إن المفكرين الكبار في الشريعة الإسلامية قد عرضوا للحد من الأنشطة الموسيقية وترشيدها ولم يعرضوا لتحريمها دون الإشارة لارتباطها بمنكر معين أو بارتباط العلة بهذا المنكر. ولذا فإن المصطلح الأفضل في هذا الأمر هو «المكروه» مقابل «الحلال»، حيث إن مصطلح «الحرام» قد اتسعت دائرته في الاستعمال العامي ليشمل معاني كثيرة مثل «الشفقة»، «الخجل» «المرفوض» «المحزن».. إلخ.. ولذا يجب ألا يستخدم للدلالة على المعنى الفني الشرعي الذي أشرنا إليه سلفًا. وعلى القارئ أن يضع في اعتباره هذا التمايز في المعنى عند استعراض الكتابات الإسلامية حول الموسيقى.

والمشكلة الثانية في فئة المصطلحات تتعلق بالسؤال: ما هذا الأمر الذي نعتبره «موسيقى» وما الذي لا نعتبره «موسيقى» في الثقافة الإسلامية؟

1 - الموسيقى:

يعني مصطلح «الموسيقى» عند علماء الموسيقى ذلك الفن أو العلم الذي يجمع الأصوات البشرية أو الأصوات الآلية - أو كليهما - وما يصدر عنهما من نغم لكي تكوّن تشكيلة متنوعة من التعبيرات الجمالية أو المشبعة للعاطفة تنبع من نظام عقائدي كامن في أساس ثقافة معينة. وتمتد مظلة هذا التعريف عادة لتشمل كل أنواع هذه التعبيرات الجمالية السماعية بغض النظر عن وظيفتها أو سياق أدائها. ويأتي المصطلح العربي المرادف لهذا المفهوم مقارنًا للمصطلح الغربي، سواء في كتابات علماء الموسيقى البشرية أو الدارسين للحضارة الإسلامية وأحيانًا عند المسلمين أنفسهم المتخصصين منهم والعامة. وقد انتقل مصطلح «الموسيقى» من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية على يد المسلمين الذين عاشوا من القرن الثامن حتى القرن العاشر. ويرتبط بهذا المصطلح العديد من المضامين عبر التاريخ الإسلامي[1]، ولكن أفراد المجتمع المسلم لم يعتبروه مرادفًا للمعنى السابق الإشارة إليه إلا حينما استخدموه بمعناه الواسع الذي يفسح المجال لتأويلات مختلفة. بينما لجئوا إليه في أغلب الأحيان للدلالة على نماذج معينة من الأنماط الحياتية الدنيوية كما تظهر في ثقافتهم[2]. وليس هناك مصطلح عربي آخر يمكن تعرُّفه

(1) انظر المادة المعنونة «موسيقى» أو «موسيقى» في مرجع الفاروقي 1981 أ.. al Faruqi, 1981 a 'musiqa' 'musiqi'.

(2) يعلق مارك سلوبن على التعريف المحدود للكلمة المستخدمة في شمال أفغانستان - وهي إقليم آخر من الأقاليم الإسلامية - للتعبير عن الموسيقى وهي كلمة «ساز» فكتب يقول «إن هذا التعريف المحدود للموسيقى يستبعد أغلب التعبيرات «البريئة».. ويميل إلى التركيز على المجال الذي تقوم فيه الموسيقى بدور غاية في الخطورة..» (Slobin 1976:26).

باعتباره مرادفًا لمصطلح «الموسيقى» كما يرد بمعناه الجامع في اللغة الإنجليزية. فعلى سبيل المثال نجد أن لفظ «الغناء» لا يشمل كل أشكال الموسيقى التي تعتمد على الآلة فقط، ولكنه قد استخدم أحيانًا للدلالة على كل «الموسيقى الدنيوية» سواء قام بأدائها المطربون أو العازفون على الآلات أو كليهما معًا. ولذا فإنه بمعناه هذا قد استبعد كل الأنماط الدينية. بينما يدل «السماع» على الموسيقى الآلية أو الصوتية التي ترد في حلقات الذكر عند الصوفية أو إخوان الصفا، ولكنه غالبًا لا يشمل نمط الموسيقى الذي يظهر في مقامات أخرى دينية كانت أو دنيوية. و«التطريب» - كما يعني لغويًا إدخال البهجة والمتعة باستخدام الصوت، يرمز أيضًا إلى إلقاء قطعة شعرية بمصاحبة عزف موسيقي - قد استخدم أحيانًا بلا تحديد كمرادف لـ«الموسيقى»، ولكنه أيضًا لا يشمل كل أنماط الفنون الصوتية المنغمة في العالم الإسلامي، حيث إن ما يحمله من مضامين وما يرتبط به من متعة حسية جعلته غير مناسب من الوجهة الإسلامية لإطلاقه على أغلب الأنماط الدينية. وهناك مصطلح آخر استخدموه في بعض الأحيان مرادفًا لمصطلح الموسيقى وهو مصطلح «اللهو» وهذا المصطلح يشمل في الواقع فئة أوسع فيجمع كل أنماط التسلية. ولكننا عندما نستخدمه بمعناه الموسيقي الضيق فإنه يشير فقط للموسيقى الدنيوية.

وهكذا فإن البحث عن مصطلح يحوز قبولًا ثقافيًا ويشمل كل ضروب الآراء في الموسيقى في الثقافة الإسلامية يعتبر أمرًا عقيمًا.. ولكننا لا نقصد بذلك الإشارة إلى نقص في الثقافة الإسلامية أو في اللغة العربية وهي لغة القرآن التي قامت بدور هام في تاريخ كل المناطق في العالم الإسلامي، وإنما على العكس من ذلك فإننا نعرض نتائج هذا البحث لكي نبين سمة فريدة اختصت بها هذه الثقافة في فهمها للفن الموسيقي -

ذلك الفهم الذي قام بدور أساسي في تحديد سمات هذا الفن. ويتضح من هذا الفهم أن الأنماط التي اعتبرها الغرب تندرج تحت مظلة الموسيقى لم تكن كذلك في المجتمع المسلم. بل إن الثقافة الإسلامية في حقيقة الأمر قد أمدتنا بتسلسل هرمي لدرجات التعبير في فن الصوت، أو ما يمكن أن يطلق عليه «هندسة الصوت»، وهذا التسلسل رغم أنه لا يتسم بالوضوح والصراحة إلا أنه قوي الدلالة في مضمونه. ويعطينا هذا التسلسل القدرة على الفصل بين الأنماط التي تتمتع بالتحبيذ والتقدير في فئة، والأنماط والمناسبات غير المستحبة في فئة أخرى باعتبارها محل جدل أو استهجان. وقد كتب ابن تيمية (1966: 11: 318) يقسمها بين محرم ومكروه وواجب ومستحب.

ويزخر تراث الكتابة في الثقافة الإسلامية بالكثير حول شرعية الموسيقى أو عدم شرعيتها. وانقسم الكتّاب على مر القرون التي سلفت بين مؤيد ومعارض حول فوائد الموسيقى ومضارها، سواء منهم من كتب في المجالات الدينية أو الأمور التشريعية أو حتى الموضوعات الدنيوية، ومال بعضهم نحو أنماط معينة بينما اتجه آخرون إلى أنماط مخالفة. ومن المؤكد أن هذه المحاولات لم تتطرق إلى كل نوع من أنواع هندسة الصوت، ولكن المتصفح للكتابات الإسلامية لن يجد صعوبة في تبين نوع من الإدراك للأثر الذي يمكن أن تتركه الموسيقى على المجتمع المسلم وعلى أفراده بل وعلى القيام بالواجبات الدينية (ابن تيمية 1966: 11: 306) ولم يخل عصر من العصور الإسلامية أو إقليم من أقاليم العالم الإسلامي من أفراد يكرسون وقتهم في سبيل مجالات متنوعة من التعبير الموسيقي أو يمارسونها فعلًا. ولكن الإسلام والمسلمين وضعوا قيودًا على ممارسة أنماط معينة من الفن الموسيقي بينما أيدوا واستنبطوا

أنماطًا أخرى. ووصلت هذه التفرقة إلى حدٍّ جعلهم لا ينظرون إلى الكثير من الأنماط المستحسنة لديهم باعتبارها موسيقى خشية اختلاطها أو ارتباطها بالأنماط الممنوعة في فن التنغيم الصوتي.

وتأتي التلاوة المجودة للقرآن الكريم على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت، حائزة أعلى درجات الأهمية والقبول. وعلى مر القرون لاقى هذا التغنِّي المنفرد المرتجل بالصوت القبول التام والتأييد المنقطع النظير، فعلى مدى أربعة عشر قرنًا ظلت قراءة القرآن تؤدَّى مع بعض التنوع في الأسلوب تبعًا للفرد أو الإقليم دون أن تتخطى هذه النماذج حدود الطريقة التي خضعت للرقابة الصارمة من قِبل المسلمين ذوي الشأن، كما ألفوا العديد من الكتب تنكر وتستنكر أي تحوير في السمات الأصيلة للترتيل القرآني وتحول دون تمثّل أي سمات تدخل عليه من المحتوى الموسيقي الوطني للأجناس المتنوعة التي تتشكل منها الأمة الإسلامية (انظر Talib 1958,؛ السعيد 1967: 344–348؛ –281 «Faruqi 1974,) . كما أن وجود إحساس داخلي بالقيمة الجمالية الدينية متسمٍ بالرهافة والتصميم – وقف حائلًا دون إقحام أي من التغيرات في طريقة أداء هذا الترتيل ومحتواه. تلك التغيرات التي قد تقلل من اتساقه مع المتطلبات الدينية والجمالية التي تحدد تطوره. ولم يحدث أن اعتبر المسلمون هذا الترتيل ضربًا من ضروب الموسيقى رغم تطابقه مع كل مواصفات التعريف التي أشرنا إليها سابقًا. ودون أن ينكر أي منهم أن ترتيل القرآن يعتبر أسمى مَثَلٍ في «هندسة الصوت» وهو المصطلح الذي استخدمناه الآن للدلالة على كل فئات الفن الصوتي المنغم.

وهناك أيضًا أنماط أخرى من فن الصوت لم يرتب المسلمون فيها كأنماط شرعية من أنماط «هندسة الصوت» التي ظهرت في الثقافة الإسلامية، ومع ذلك لم ينظروا إليها باعتبارها «موسيقى»، فعلى سبيل المثال يقترب الأذان من الترتيل القرآني – وإن كان دونه على ذلك التسلسل الهرمي – ذلك الأذان الذي يُتغنى به خمس مرات يوميًا من فوق مئذنة كل مسجد ويشترك مع التلاوة القرآنية في الكثير من السمات في الأداء. وتأتي أمثلة أخرى تترى من أنماط هندسة الصوت التي لم يرتب المسلمون فيها كأنماط شرعية. فنجد تهليل الحجيج وما يتغنون به من مديح الله سبحانه وتعالى أو النبي محمد ﷺ أو بعض الأشخاص الذين يُعتبرون قدوة في الدين على مر التاريخ الإسلامي، وسواء أطلقوا عليه تحميدًا أو نعتًا أو مديحًا فكلها نماذج متنوعة للأناشيد التي يتغنون بها على نطاق واسع. بل إن التغنّي بالشعر حول موضوعات سامية يقع داخل نطاق هذه الفئة المقبولة التي لا يعتبرونها موسيقى، وقد ظلت أفضل نماذج هذا الشعر المتغنى به قريبة في محتواها وأدائها من نموذج التلاوة القرآنية كما ظهرت في ثقافتها فلم تتعرض لشيء يذكر من الكتب داخل هذه الثقافة بل حظيت بما أكسبها شرعية من فهم وتأييد – بل تقدير – من غالبية أفراد المجتمع على مر القرون. ولم تتعرض مرغوبيتها للتساؤل إلا فيما ندر.

وتندرج ثلاثة مستويات أخرى بين أشكال التعبير الموسيقي التي تعتبر حلالًا؛ أي تلك التي لم تتغير النظرة تجاه شرعيتها، أولها تشمل ضروب الموسيقى العائلية وموسيقى الحفلات، مثل أهازيج النوم للأطفال وأغاني النساء وموسيقى الأعراس والاحتفالات الدينية والعائلية. وتجمع اللقاءات والاحتفالات العائلية بين بعض الأنماط الدينية التي تأتي على أعلى

درجات التسلسل الهرمي وبين الموسيقى الدنيوية التي تماثل المستويات الأدنى على هذا التسلسل.. وكلما التزمت هذه الموسيقى بالمثل الأخلاقية والجمالية للمجتمع زادت درجة تقبلها كنموذج لهذه الفئة من التعبير الموسيقي، ويطلق على المستوى الثاني منها في هذا التسلسل الهرمي «الموسيقى المهنية» وتشمل أغاني القوافل (مثل الحداء والرجز والركبان) وترانيم الرعاة وأناشيد العمل. وتجمع آخر هذه المستويات - التي تشملها الفئة المجازة - «الطبل خانة» أو موسيقى الحرب الجماعية التي تستخدم لتحميس الجنود في المعركة كما تستخدم في الاحتفالات الشعبية[1].

وتعتبر هذه المستويات الثلاثة الأخيرة ذات طابع دنيوي في أساسها، وتجتمع داخل دائرة الحلال في تقسيمنا الهرمي مع أخرى تأتي دونها كنموذج من الموسيقى، مقابل الفئات الأخرى التي تأتي على قمة هذا التسلسل باعتبار أنها ليست من الموسيقى؛ ومع ذلك فلم تتعرض لاستنكار الدين أو الناس.. ورغم أن المسلمين لم يعتبروا هذه الأنماط التي تحتل المستوى المتدني من مجموعة الحلال على نفس المستوى من التقدير مثل التجويد القرآني، إلا أنهم يتفقون على أنها تعبيرات فنية صوتية تدخل ضمن دائرة الحلال. ونجد الدليل على ذلك في تراث الحديث وفي كتابات أئمة المدارس الفقهية الأربعة وعلماء المسلمين المعروفين[2].

(1) انظر مرجع Farmer 1913-1934، المعنون «طبل خانة» صفحات 232 - 237. Toblkhana.

(2) في «كتاب الأم» الذي كتبه الشافعي (المتوفى 820) مؤسس أحد المذاهب الأربعة الفقهية السنية في الإسلام - جاء أن النبي محمدًا ﷺ قد استمع إلى غناء الحداء وشجعه، وكذلك إلى نشيد الأعراب وإلى إنشاد الشعر. (الشافعي 1906، جزء 6، ص 215). وقد بنى تأكيده في هذا على تراث الحديث. انظر 66-70 : Roychoudhury 1957)؛ الغزالي 1901 - 1902)؛ Robson 1938) حول تعقيدات المواد الواردة عن الموسيقى والغناء والسماع في تراث الحديث.

ويمكن لكل أشكال التعبير الموسيقي الأخرى التي ظهرت في العالم الإسلامي أن تجد لها مكانًا داخل التسلسل الهرمي لهندسة الصوت (شكل 1)، ولكن يحدها «فاصل غير مرئي» يفصل بينها وبين تلك الأنماط التي سبق تعدادها. وقد لجأت إلى تسمية هذا الفاصل «بالفاصل غير المرئي» لأننا نجد أحيانًا من بين الأفراد أو الجماعات أو حتى المجتمعات داخل العالم الإسلامي من يلتزم به ومن يتجاهله ومن يتخطاه. وهذا الفاصل يفصل بين تلك الأشكال الموسيقية التي تعتبر تعبيرات جمالية تدخل في حيز الحلال، وبين تلك الأشكال الموسيقية التي دار حولها الشك أو أنها مصدر خطر أو ربما تكون مرفوضة.

وعلى قمة هذه المجموعة التي تشكل القسم الثاني في هذا التسلسل الهرمي تأتي الأنماط الارتجالية التي تعتمد على العزف الحر على الآلات أو الأصوات المنغمة، مثل الليالي والآفاز والتقاسيم والاستخبار. وقد لاقت هذه الأنماط استحسان نسبة كبيرة من الأفراد رغم أنها لم تلاق قبولًا عامًا بنفس الدرجة التي حازتها الأنماط التي تقع في القسم الأعلى لهذا الفاصل. وتلى هذه الأنماط الارتجالية الأغاني الموزونة الجادة مثل الموشحات والأدوار وبعض أشكال التصانيف ولو استمتعت بها نسبة معقولة من أفراد المجتمع تقل قليلًا عن سابقتها واعتبروها غير مؤدية إلى المفسدة. وتأتي الموسيقى المرتبطة بأصول جاهلية أو غير إسلامية على مستوى دون ذلك وتشمل أنماط الموسيقى التي لم يقرها جمهور العلماء لارتباطها بتراث الجاهلية أو الوثنية وما يحويه من أفكار وممارسات. وقد أظهر المجتمع الإسلامي ـ في العادة ـ تسامحًا كبيرًا تجاه ما يجده من موسيقى لدى الأفراد الذين يدخلون في الإسلام، بينما يركز دعاته من العلماء على تعميق أثر الإسلام في حياة هؤلاء

الأفراد وامتداده ليشمل كل مظاهر الحياة لديهم؛ ولذا فإن نماذج من هذه الفئات الثلاث من الموسيقى، والتي اختلفت حولها الآراء كانت بلا شك شائعة بين كثير من المسلمين في أجزاء كثيرة من العالم الإسلامي. وهذه النماذج تتباين في محتواها وطريقة أدائها بدرجة كبيرة، ومن ثم يراها البعض حلالًا بينما يعتبرها البعض الآخر من الأمور المباحة، وتنظر إليها فئة ثالثة باعتبارها في نطاق المكروه. ولكنها - في كل الأحوال - لم يصاحبها الإحساس بالبراءة الكاملة الذي صاحب ممارسة تلك الأنماط التي تقع في القسم الأعلى من ذلك الفاصل غير المرئي.

وفي الدرك الأسفل من هذا التسلسل الهرمي تأتي الموسيقى المثيرة للشهوات التي يرتبط أداؤها بالممارسات المنكرة، والتي يُعتقد باستثارتها للأفعال المحرمة مثل شرب المسكرات والفسق والفجور... وغيرها. ويفصل هذا القسم عما يعلوه في التقسيم الهرمي بخط أسود مصمت حيث إن المسلمين أجمعوا على رفضها.

وهكذا نجد أن هناك تسلسلًا هرميًا للفن الموسيقي أو «هندسة الصوت» يحتوي على إحدى عشرة فئة أو مستوى للتعبير الموسيقي ويتدرج تحت ثلاثة مستويات، يأتي على قمتها المستوى الذي يضم كل أنماط الفن الموسيقي التي رفضت الثقافة الإسلامية أن تضعها تحت مصطلح الموسيقى؛ خشية أن توضع على قدم المساواة مع تلك الأنماط الأقل استحسانًا بين المسلمين أو تتأثر بها، كما يضم هذا المستوى ثلاث فئات من الموسيقى أقرها النبي ﷺ والمسلمون عامة؛ وفي أسفل هذه المستويات نجد ذلك المستوى الذي يضم أشكال الموسيقى التي أجمع المسلمون على وضعها خارج دائرة القبول لارتباطها بالممارسات المنكرة وعدم اتساقها مع المعايير الأخلاقية والجمالية في الإسلام..

أما الفئة الثالثة فيضمها ذلك المستوى الذي يقع في منتصف التسلسل الهرمي ويشمل أنماط الموسيقى المختلفة التي كانت موضع جدل على مر القرون بين المؤيدين للموسيقى والمعارضين لها في الثقافة الإسلامية. ولم يثر جدل إلا حول هذه الأنماط التي تضمها هذه الفئة الثالثة. فلم تقم معارضة ضد تجويد القرآن والتغنّي به فقد أمرنا الله سبحانه في كتابه الكريم بمثل هذا الأداء (القرآن؛ 73: 4) كما أن الأذان وتهليل الحجيج وابتهالات المديح وإنشاد الأشعار وموسيقى الاحتفالات والمناسبات العائلية والموسيقى المهنية وأيضًا الحماسية والنحاسية التي تعزفها الفرق العسكرية.. كلها أقرتها حوادث في حياة الرسول محمد ﷺ وحياة خلفائه، فلم نجد جهدًا يذكر في إثبات قبولها واستخدامها. كما لم يقم جدل حول رفض الدرك الأسفل من التسلسل الهرمي الذي يحوي ذلك المستوى من الموسيقى المثيرة للشهوات، والتي ارتبطت بالفجور وإهمال الواجبات الدينية والاجتماعية، فقد اجتمع على رفضها المؤيدون للأنماط الأخرى وكذلك المحافظون الذين أنكروا تلك الأنماط؛ ولذا فإن الفئات التي شملها المستوى المتوسط من التسلسل الهرمي لهندسة الصوت هي التي لم ينلها الحسم رفضًا أو قبولا فشكلت مجالًا للجدل.

ويتبدى لنا من هذا التسلسل الهرمي الضمني لفن الصوت، والذي قمت بتجسيده هنا، أن هناك عددًا من المظاهر المتداخلة قد أُسهمت في تحديده. أول هذه المظاهر هو مدى التوافق أو الاختلاف بين كل نمط منها والنموذج الأصلي للتجويد القرآني، فكلما زاد مقدار ما يستقيه - من هذا التجويد القرآني - أي أن يكون نمطًا من أنماط التعبير الموسيقي لبناء أساسه الديني أو الشعري أو الموسيقي، زادت درجة قبوله وشرعيته. وكلما زاد مقدار بعده عن هذا النموذج زادت درجة تعرضه للتقويم من

جانب الإحساس الداخلي الجمالي في المجتمع الواعي أو تضمينه في مستوى أدنى من القبول والتقدير. وتبيانًا لذلك نجد أن الأذان وتهليل الحجيج وابتهالات المديح وكذلك الإنشاد الشعري، لها نفس السمات الموسيقية التي نجدها في التجويد القرآني. كما أن الكثير من موسيقى الاحتفالات والمناسبات العائلية، والموسيقى المهنية، تحكمها سمات مشابهة. بينما نجد الموسيقى العسكرية المتضمنة في هذا المستوى ليست لها هذه السمات وهنا تأخذ الوظيفة المرتبطة بالنمط الموسيقي الأسبقية على الشكل الذي يكون عليه في تحديد مكانته. وكذلك نجد أيضًا أن العزف المنفرد على الآلات والأداءات المنفردة التي يأتي ترتيبها على الجانب الأدنى من الفاصل غير المرئي (الذي سبقت الإشارة إليه) قد ظهر فيها تماثلٌ واضحٌ مع التجويد القرآني وغيره من أنماط هندسة الصوت الواردة على المستوى الأعلى، والتي لم يختلف على قبولها أحد؛ ولذا فقد حظيت بقدر عالٍ من القبول. كما نجد أن الأغاني المنغّمة التي تأتي على المستوى الأدنى التالي لا تتسق اتساقًا كاملًا مع السمات الخاصة بالأنماط الموسيقية على المستوى الأعلى، ولكنها رغم ذلك تتفق مع سمات معينة منها بل مع بعض سمات القراءة الأصيلة في التجويد القرآني (انظر Al Faruqi 1975) وهكذا نجد أن أي تدنٍّ في المستوى على السلم الهرمي يكشف مزيدًا من الانحراف عن التطابق مع النموذج الأسمى. وهذا يساعدنا على تفهم انخفاض درجة القبول والتقدير لتلك الأنماط التي تأتي على المستويات الأدنى.

أما ثاني هذه المظاهر التي تحدد موقع النمط الموسيقي على هذا التسلسل الهرمي فيبدو في درجة توافقه مع المطالب الجمالية للثقافة. وكما بينت في مقام سابق (انظر Al Faruqi, 1974: Ch1; 1975, 1978)

فإنه من الممكن تحديد سمات عامة سواء في الشكل أو المحتوى تجمع بين أنماط الفن الإسلامي في أي صورة من صوره، وتكتمل هذه السمات في القرآن الذي يشكل في صيغتيه المكتوبة والمقروءة أعلى نموذج وأسمى معيار للإنتاج الجمالي في الثقافة الإسلامية[1]، كما يبين لنا هذا التسلسل الهرمي أهمية هذه السمات الجمالية في بيان حكم الثقافة على أنماط الفن الموسيقي أو ما نسميه نحن هندسة الصوت. فكلما انحدرنا إلى مستوى أدنى ضعفت درجة الاتساق مع هذه السمات في الشكل والمحتوى سواء من الناحية الموسيقية أو من الناحية الشعرية. حتى بالنسبة لذلك النمط الموسيقي الذي يأتي في الدرك الأسفل من هذا التسلسل الهرمي فإن المرء قد يجد فيه أنماطًا معينة تجمع بينه وبين المعايير الجمالية العامة داخل الثقافة ولكنها بالطبع ستكون في أوهن صورها. كما أن ما نشهده في هذا النمط من تراخٍ في التمسك بمعايير الثقافة يفتح المجال لقدر كبير من الاستعارة من التراث الموسيقي الأجنبي. ونجد مثالًا واضحًا على هذا التحلل من المعايير الثقافية فيما تقدمه النوادي الليلية في أي من البلاد الإفريقية أو الآسيوية أو بلدان الشرق الأوسط حيث يظهر فيها أشكال متنوعة من التأثيرات الموسيقية الدخيلة.

والمظهر الثالث يقوم أيضًا على أساس ترتيب هذه الأنماط طبقًا للحساب الإحصائي للقبول والتقدير بين أفراد المجتمع، فتلك الأنماط الواقعة في أعلى التسلسل الهرمي، والتي وُسمت بأنها أنماط لا تتبع «الموسيقى» قد تمتعت بقبول عام، كما حظيت باحترام بين الشعوب المسلمة. أما بالنسبة للمستويات الثلاثة التالية لها، والتي لم تتخط

(1) انظر مؤلف إ. ر. الفاروقي: 1976 ص 95 وما بعدها لمناقشة الدور الجمالي للقرآن في الثقافة الإسلامية. ويصف المؤلف القرآن بأنه «أول عمل فني في الإسلام»... (al-Faruqi, 1976) .

الفاصل غير المرئي فقد لاقت هي الأخرى القبول ولكن بين غالبية المسلمين وكلما انتقلنا من مستوى إلى مستوى أدنى منه قل عدد الأفراد الذين يرون أن تورطهم مع هذا المستوى لا يسبب لهم حرجًا البتة. وعلى أدنى مستوى من التسلسل نجد قلة قليلة هي التي يمكن أن تعطي موافقتها للموسيقى المثيرة للشهوات فيما يُجمع الكل على أن ممارستها أو الاستمتاع بها يعتبر إلى حد ما موضعًا للشبهات.

أما المظهر الرابع الذي يقوم بتحديد المواقع داخل هذا التسلسل الهرمي ويتضح من خلال الترتيب فيه فيرتبط بالمظهر الثالث ويواكبه. ويتعلق هذا المظهر بما يعتبره المجتمع المسلم خضوع الموسيقى للمتطلبات الأخلاقية للإسلام. فبينما نجد الفقرات الواقعة على المستويات العليا قادرة على توجيه عقول السامعين واهتمامهم بالخالق والتكاليف الإلهية والمقاصد الأخلاقية في الحياة؛ نجد أن الفقرات التي تقع على كل مستوى في سبيل التدني تثير إحساسًا بتناقص قدرتها على إحداث مثل هذا الأثر المرغوب. وتقع الموسيقى المثيرة للشهوات في الدرك الأسفل باعتبارها مرتبطة دومًا بتعاطي المخدرات وتناول المسكرات وممارسة العُهر والفجور والانحلال، ولذا كان نصيبها الرفض التام لتأثيرها المفسد على الفرد والمجتمع. وقد أكدت كثير من الكتابات أهمية هذا العامل الأخلاقي في تكوين اتجاهات العالم المسلم نحو الموسيقى؛ (انظر الشافعي 1906 جزء 6: 214–215؛ الفتاوى الهندية 1892 : جزء: 5/351).

ومن الاعتبارات البديهية أن هناك أنماطًا معينة أو تقاليد خاصة في بعض أجزاء من العالم الإسلامي تعتبر نماذج استثنائية يتبدى فيها عدم الاتساق مع التسلسل الهرمي الذي أوردناه هنا، أو عدم الامتثال لهذه المظاهر الأربعة التي اعتبرناها ذات أثر فعّال في تحديد هذا التصنيف

أو في تحديد مكانة الموسيقيين.. ففي عالم شاسع يجتمع فيه نسيج معقد من الأجناس المتنوعة مثل العالم الإسلامي، قد يكون من الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ تقديم تقسيم هرمي للتعبير الموسيقي يصدق على الجميع. وهذا لا ينفي الفائدة من إيجاد مثل هذا التصنيف الذي قد يساعدنا على أن نُفكر بطريقة تتناسب مع الواقع العريض الذي نعيشه، الأمر الذي قَصَّرت فيه كثير من الدراسات السابقة بسبب التشويش الذي حاق بهذا المجال.

2 - الموسيقيون:

إذا ما عبرنا التقسيم الهرمي الممتد من الأنماط الشرعية إلى الأنماط المنكرة وانتقلنا إلى مناقشة القائمين بالأداء في هندسة الصوت بدلًا من فن الصوت ذاته، فإننا سنجد أن الموسيقيين في العالم المسلم يخضعون لترتيب تسلسلي مماثل يمتد بين المقبول المباح والمنكر المرفوض، فأولئك الذين يقومون بقراءة القرآن أو يرفعون الأذان أو يؤدون الأشكال الأخرى للفن الصوتي المنغَّم، والتي تقع على مستويات التقسيم الهرمي فيما فوق «الفاصل غير المرئي» – أولئك تمتعوا بالقبول التام في المجتمع. كما أن المتقنين منهم قد حظوا بالتقريظ والتقدير لمقدرتهم و«فنِّهم». ولم ترسم الثقافة الإسلامية خطًا فاصلًا يحصرُ هؤلاء الموسيقيين الذين يؤدون هذه الأشكال المقبولة من فن الصوت باعتبارهم فئة خاصة وإنما اعتبرت كل فرد من أفراد المجتمع مؤديًا لهذه الأنماط وإن لم يكن محترفًا. فكل مسلم يعتبر قارئًا متمكنًا للقرآن. ولأنه من الواجب على المرء أن يجتهد في تجويد القرآن فإن كافة المسلمين يبذلون جهدهم في قراءة القرآن مع تنوع التنغيم واختلاف في الوقفات. وقد جاء على لسان

أحد خريجي الأزهر[1] قوله بأن لغة القرآن تفرض التغنّي على القارئ بل إنه أصرّ على أننا لا يمكن أن نقرأه مثلما نقرأ أي نص آخر. صحيح أن بعض القراء حباهم الله بصوت حسن ويتقنون القراءة أكثر من غيرهم ولكن أي فرد من أفراد المجتمع له أن يشارك في هذا العمل الذي يحظى بالتقدير التام والإعجاب العام[2]. كما أن أي مسلم من الذين يقيمون الصلاة ربما أملت عليه الظروف يومًا ما أن يرفع الأذان للصلاة، ليس بالطبع من فوق مئذنة مسجد وإنما في الصلوات التي تتم في مواقف خاصة يجتمع فيها للصلاة فردان أو أكثر ويلزم فيه الإعلان عن قيامها. فلا تصح صلاة الجماعة دون أن يُرفع الصوت بالإقامة. وفي حالة القيام بالصلاة الفردية فإن المصلّي يردد الأذان فيما بينه وبين نفسه إن لم يسمعه يُرفع من فوق مئذنة المسجد. كما أن تهليل الحجيج وتكبيرهم يقع في وسع كل مسلم ولا يقتصر على فئة خاصة من فئات المجتمع يمكن أن نعتبرها فئة «الموسيقيين». أما بالنسبة للأشكال الأخرى لهندسة الصوت، والتي لا نعتبرها من أنماط «الموسيقى» مثل التغني بالمديح وإنشاد الشعر وموسيقى الاحتفالات والمناسبات العائلية والموسيقى المهنية والمعزوفات العسكرية فإن أداءها لا يشمل كافة الأفراد في

---

(1) الأزهر مؤسسة تعليمية إسلامية في القاهرة بمصر ويعود تاريخه إلى القرن العاشر، وكان له أثر فعال كمدرسة تدريبية على كل المستويات للدارسين من كل أجزاء العالم الإسلامي.

(2) في عام 1976 أجرت الكاتبة دراسة مسحية بين مسلمي أمريكا الشمالية وأشارت النتائج إلى وجود معدل عالٍ من الاهتمام في هذا الشكل من أشكال فن الصوت المنغم بين المهاجرين والداخلين في الإسلام من مواليد أمريكا. وكانت «القراءة» أكثر الأنشطة الجمالية انتشارًا بين الراشدين من كافة الثقافات الإقليمية والعرقية، كما حظيت بالنسبة الغالبة من الاختيار كنشاط يتمنى كل فرد أن يتعلمه. وقد قامت بهذه الدراسة برعاية مؤسسة علماء الاجتماع المسلمين.

المجتمع الإسلامي ولكننا رغم ذلك نجد كثيرًا من المسلمين يشاركون في أدائها في مناسبات مختلفة ودون أن نحكم عليهم بالفسوق.

كما أننا إذا نظرنا إلى تلك الأنماط التي تقع في دائرة الخلاف في نطاق التقسيم الهرمي لمستويات الموسيقى، والتي تقع بين الحاجز غير المرئي والحاجز المصمت، وجدنا أن الهواة الذين يمارسون هذه الأنماط من الموسيقى لا يتعرضون للنبذ أو النقد الاجتماعي، بينما نجد محترفي أداء هذه الأنماط وأولئك الذين يرتبطون بتلك الموسيقى المثيرة للشهوات التي تقع في الدرك الأسفل من التقسيم، جميعًا يتعرضون بلا شك للريبة والازدراء. ولم تنشأ هذه النظرة بسبب الممارسة الفعلية للأداء الموسيقي وإنما بسبب المتعلقات الأخلاقية المرتبطة بالسعي وراء المنفعة التجارية في هذه المهنة، وسوف نتطرق إلى هذا الموضوع في الصفحات التالية عندما نتعرض لعامل السياق أو مقام الأداء كمحدد لمكانة الموسيقيين. ويجب ألا نغفل نقطة هامة وهي أن أولئك الذين يستمعون لأي نمط من أنماط الموسيقى قد حظوا بنفس الدرجة من المعاملة التي يتلقاها الذي يقوم بالأداء ذكرًا كان أو أنثى. فلم يكن هناك سوى تميز بسيط من الناحية الاجتماعية والشرعية بين النظرة إلى الموسيقيين الذين يقومون بالأداء الفعلي والنظرة إلى الذين يستمعون إلى أدائه أو يشجعون هذا الأداء. فكل من تورط مع نمط خاطئ من أنماط هندسة الصوت سواء كان الخطأ في الممارسة أو في المناسبة قد استشعر الحرج ويعرض للحجْر، وهو ما لم يحدث لأولئك الذين يتعاملون مع الأنماط التي تجيزها ثقافتهم.

وتختلف المواقف تجاه الموسيقيين ـ مثلما تختلف تجاه الموسيقى ذاتها ـ طبقًا لعدد من الاعتبارات المحيطة بكل منهم. وأولها أن هذه المواقف تختلف طبقًا لمحتوى الأداء فلن يتعرض موسيقِيٌّ لأي حرج إذا

ما استقى محتوى أدائه من تلك الأنماط التي تتمتع بالقبول العام داخل المجتمع لتأثرها العميق بالتجويد القرآني واتساقها مع المطالب الأخلاقية والجمالية في المجتمع المسلم، فلم يختلف موقف الناس من هذا «الموسيقي» عن موقفهم من جاره الذي لا يمارس مثل هذا النمط من الموسيقى.

وثاني هذه الاعتبارات التي تحدد طبيعة الموقف تجاه الموسيقى قبولًا أو رفضًا، هو السياق أو المقام الذي يتم فيه الأداء، وهناك عوامل ثلاثة تحدد هذا السياق أوردها المفكر الإسلامي والعالم الديني أبو حامد الغزالي (المتوفى سنة 1111) في سجع لطيف «الزمان، والمكان، والإخوان»؛ أي وقت الممارسة وزمانها وإخوان المنادمة فيها. (الغزالي ـ بدون تاريخ: ج: 2: 301؛ 1902: 1–2)[1].

وحين أورد الغزالي زمان الأداء الموسيقي باعتباره عنصرًا هامًا لتحديد شرعية الموسيقى والموسيقيين، إقرارًا أو إنكارًا، فإنه قد عرض لأمر ذي شقين؛ الشق الأول يعتبر أهمية الزمان على أساس أنه إذا ما اعترض الأداء أو الاستمتاع بالنمط الموسيقي زمانًا مخصصًا لتحقيق هدف ديني أسمى (مثل الصلاة أو رعاية الأسرة..) فهو من الأمور المفسدة التي يجب اجتنابها، (المرجع السابق)، والشق الثاني يكمن في استناد هذا التبرير على الإجماع بين المسلمين على أن الحياة ليست عبثًا ويجب ألا نُخصص سوى وقت قصير للمتعة الزائفة؛ ولذا فإن الغزالي يرى أن الفرد ـ سواء كان مؤديًا لنمط موسيقي أو مستمعًا له ـ إذا ما أعطى جل وقته للاستمتاع بالموسيقى انقلب الأمر من لهو بريء إلى زيغ جريء، (الغزالي

(1) نجد هذا الدليل في معرض الدفاع عن «السماع» في كتابات ماجد الدين الغزالي شقيق العلامة أبي حامد الغزالي (Robsn 1938 : 72.74)، ويعتقد أنه يعود في الأصل إلى كتابات الجنيد (المتوفى عام 910).

- بدون تاريخ - ج2: 283، 301، 1901: 240-241، 251). وشدد الكتّاب الآخرون تشديدًا مماثلًا على أهمية الممارسة المحدودة.

وهناك عامل آخر يرتبط بموضوع «الزمان» الذي يقوم بدور واضح في تحديد مكانة الموسيقيين في العالم الإسلامي، وهذا العامل هو درجة تورطهم في احتراف هذا العمل. فبينما تعرض المحترفون له لصنوف الريبة والازدراء في المجتمع الإسلامي، نَعِمَ الذين يؤدونه بلا احتراف بالتسامح والقبول بل وبالإعجاب لمقدرتهم في ذلك[1]. وقد دفع هذا الموقف، من الاحتراف للموسيقى، الأفراد إلى عدم تكريس حياتهم لها أو امتهان ممارستها فأصبحت قاصرة على الفئات المتطرفة في المجتمع، أما أولئك الموسيقيون الذين حققوا ما أرادوا وتقدموا الصفوف واعتبروا أنفسهم في منأى من القيود العادية أو الحدود الطبيعية التي ارتآها البناء الاجتماعي، أولئك الأفراد الذين ينتمون إلى مراكز دونية فليس لديهم ما يفقدون إذا ما وصموا بالاحتراف. كما أن أولئك الذين مارسوا هذا العمل عن هواية ودون احتراف قد تهيأت لهم فرصة اكتساب الاحتراف الذي يرتبط بما يحترفونه أو ما يؤدونه من مهن أخرى إلى جانب اجتنابهم الاستغراق في هذه الأنشطة الشهوانية أو الارتباط الكامل بها وهي الأنشطة التي أدانها - ويدينها - المجتمع[2].

ويأتي اعتبار «المكان» للدلالة على اقتناع المسلمين الصريح بأن الحكم على الموسيقيين بالصلاح أو الطلاح يعتمد على سياق الممارسة أو المقام الذي تم فيه الأداء.Roychoudhury, 1975:80 ؛ الغزالي

(1) 361: Hamilton 1975؛ الشافعي، 1906: جزء 6، 214 - 215، 78-79 : 1957 Roychoudhury حيث الدليل على هذه الحقيقة التاريخية.

(2) انظر 29-53 : Nettl، 1975; Sakata، 1976; Slobin 1976؛ حيث تجد معلومات حول الرفض للموسيقيين في البيئات المسلمة لاعتبارهم محترفين.

(بدون تاريخ): ج 2:281 ـ 283؛ 1901: 235–241. فكما بينت سابقًا (al-Faruqi, 1981 b) نجد أن هناك تداخلًا غريبًا بين المقامات التي يتم فيها الأداء بالنسبة للأنماط المختلفة للموسيقى في العالم الإسلامي. فلا يقتصر سماعنا للقرآن ـ مثلًا ـ عليه وهو يتلى في المساجد أثناء الصلاة، وإنما نسمعه في الاجتماعات العامة وفي الاحتفالات التي تقام أثناء العطلات، وفي برنامج المدرسة وأيضًا في الاحتفالات الخاصة. كما أن الأذان يردد في كل وقت من أوقات الصلاة حيثما تجمع المسلمون لإقامتها. وليس مجرد «نداء» اختص به محترفون من فوق مئذنة المسجد، والتغني بالمديح وقصائد الإنشاد بموضوعاتها السامية يمكن أن يُكوِّنا جانبًا من اجتماع ديني مثل حلقات الذكر عند الصوفيين أو مصدرًا لمتعة جمالية أو سموًا روحيًا ضمن مناسبات أخرى دنيوية. وتقوم أنماط الأداء المرتجلة من الغناء أو العزف مقام حلقة الوصل بين السياق الديني والسياق الدنيوي في الثقافة الإسلامية. وكما تظهر في حلقات الذكر وفي برامج الإذاعة والتلفاز نجدها في الحفلات العامة واللقاءات الاجتماعية الخاصة وفي المناسبات العائلية. وهي ذاتها قد تكون أحيانًا عنصرًا هامًا من مكونات البرامج الموسيقية داخل الملاهي الليلية. وإذا ما وضعنا في اعتبارنا هذه الدرجة العالية من اتحاد الأنماط المختلفة في سياق الأداء يتضح لنا أن الموسيقى ذاتها ليست العنصر الأوحد الذي يجب أن نضعه في الاعتبار عند تقويمنا لدرجة القبول التي يمكن أن نمنحها لمهنة الموسيقى، حيث تتساوى درجة الأهمية المعطاة لمقبولية المكان الذي يحدث فيه الأداء الموسيقي مع الدرجة المعطاة للمناسبة التي ارتبطت به في تكوين حكمنا على من يقوم بهذا الأداء أو من يستمع إليه.

ثم يأتي العامل الأخير الذي أشار إليه الغزالي في تصنيفه للعوامل المحددة لإصدار الحكم بالقبول أو الإنكار لنمط الأداء الموسيقي، وهذا العامل هو «الإخوان» أو الرفاق في الأداء أو الاستماع، فإذا ما تسبب هذا الأداء ـ أو الاستماع ـ في وضع الفرد في صحبة الأخيار والكرام فلا غبار عليه ولا ضرر منه، ولكنه إن تسبب في وضعه في صحبة تلهيه عن الواجبات الدينية أو المسئوليات الاجتماعية أو ينتج عنه انتقاص من وضعه الأدبي فقد وقع هذا العمل في دائرة المحظور بغض النظر عن ماهية الأداء الموسيقي في ذلك المقام.

ولقد استخدم المجتمع المسلم هذه العوامل الثلاثة ـ الزمان والمكان والإخوان ـ كمعايير يحدد بواسطتها القبول أو الرفض للنشاط كله بما في ذلك الناتج عنه والقائم به والمستمع إليه. ويرجع استخدام هذه العوامل الثلاثة إلى أثرها الهام في تحقيق مطالب الحياة الدينية والأخلاقية أو في عدم تحقيقها. وواقع الأمر هو أن هذه العوامل التي تتصل بوظيفة الموسيقى وسياق أدائها قد قامت بدور أكثر أهمية ـ في الثقافة الإسلامية ـ في تحديد القبول أو الرفض لأي أداء موسيقي أكثر من خصائص هذا الأداء ذاته، فنجد بعض الكتَّاب يستنكرون نمطًا من أنماط الموسيقى في سياقٍ ما أو تحت ظروف معينة بينما يجيزونه في موقف مغاير. فعلى سبيل المثال نجد علماء الفقه الأول يعتبرون أن ضرب الدف حلال إذا ما قامت به النساء في حفل للزواج أو في حفل للمرح. ولكنهم أنكروا استخدامه بين الرجال أو في مقامات أخرى ارتبطت بالشذوذ الجنسي؛ (النووي 1884 : ج 401:3 ؛ ابن تيمية 1966: ج2: 301؛ ابن عابدين 1882: ج4: 530؛ الغزالي 211:1901، 237؛ الغزالي بدون تاريخ، ج2، 271، 282؛ الفتاوى الهندية 1892، ج5: 352؛ Robson 1938:3,). ودق

الطبول أو الدفوف يعتبر أمرًا مشروعًا في الموسيقى العسكرية أو كحداء لمسيرة الجنود ولكنه ذاته أمر مرفوض في مقامات أخرى.

وتقف هذه الأهمية المعطاة للمقام الذي تم فيه الأداء مع خصائص العمل الفني ذاته من وراء الأحكام المتنوعة بخصوص الموسيقى، والتي وردت في تراث الحديث. ففيما ورد عن الرسول محمد ﷺ من قول وفعل - وثبتت صحته بعد البحث والتمحيص الدقيقين - قد أيّد بالدليل القاطع وجهة النظر المؤيدة والمعارضة للتعبير الموسيقي، (الغزالي - بدون تاريخ - ج2: 274، 277-278، 284 وما تلاها؛ الغزالي: 1901: 217 ، 224-227 ؛ 224 وما تلاها؛ 66-70: 1957، Roychoudhury) وما من إنسان عاقل على علم بهذا التراث ويتسم بالأمانة يلجأ إلى الاستدلال بهذه الأحاديث التي تؤيد وجهة نظره ويُغفل تلك الأحاديث الأخرى التي قد تعارضها. وقد سبب التناقض الظاهري بين الأحاديث قدرًا لا يستهان به من الصعوبات للباحثين المسلمين وغير المسلمين ناهيك عما أثاره من بلبلة عند الأمة الإسلامية عبر القرون (شلتوت 355:1960).

فلا يستطيع المسلم بالطبع بأي حال من الأحوال أن يتجاهل تراث الحديث وهو أهم مصادر الشريعة بعد القرآن. حتى غير المسلم لا يمكنه أن يغفل عن إعطاء الحديث قدره من الأهمية. فمن يدرس هذه الثقافة سيلحظ ما له من تأثير عميق وواسع المدى، ليس عند المسلمين باعتبارهم أفرادًا فحسب، بل في كافة سلوكياتهم وأفكارهم وأيضًا مؤسساتهم. ونحن في محاولة تحديد الأسباب الكامنة وراء قبول بعض أنماط التعبير الموسيقي ورفض البعض الآخر - سنجد أن تراث الحديث يمدنا بالتفسير الذي يخدم المسلم وغير المسلم على حد سواء. ذلك التفسير الذي تتخطى أهميته مجرد إلقاء الضوء على مسألة الموسيقى التي نحن بصددها.

ولا يعنينا في هذا المقام أن نوضح للمسلم أن نسيج هذه الأحاديث يمثل أحداثًا واقعية في حياة الرسول ﷺ، أو نبين لغير المسلم أنها أحكام أجمع عليها تفكير المسلمين في القرون الأولى من العصر الإسلامي فأسقطوها على حياة الرسول ﷺ ليعطوها الصدق والاستمرارية الأبدية. وكل ما أتانا من معلومات حول الظروف التي جرت فيها هذه الحكايات والأقوال قد تعرض للتمحيص الدقيق والتنقية الفاحصة ونقلها السلف للخلف مصونة من كل تحريف. ورغم ذلك نجد أنه من الصعب علينا أحيانًا أن نعرف التفاصيل الدقيقة لمقام هذه الأحكام وتلك الحوادث المرتبطة بالموسيقى. وإذا ما أخذنا في اعتبارنا أهمية السياق الموسيقي في المجتمع الإسلامي فإنه من المعقول تمامًا أن يكون الرسول ﷺ قد أصدر حكمه على كل مفردة من الأداء الموسيقي على حدة وهو ما فعله خلفاؤه المسلمون.. ومن ثم فإننا لا يمكننا تقويم أي عمل موسيقي إلا باعتباره كلًّا مركبًا من كافة خصائص الإنتاج الفني وكل المظاهر المتعلقة بأدائه، ومن خلال هذا الاعتبار بكلية العمل الموسيقي يسهل علينا فهم الأسباب الكامنة وراء التنوع الكبير في آرائه ﷺ تجاه حوادث محددة من أنماط هندسة الصوت. وأي تأويل آخر لن يكون إسلاميًا في واقع الأمر. وهذا بالتحديد ما تكشفه أفعال الرسول ﷺ وأقواله وهو ما فعله المسلمون وقالوه تأسيًا به على مدى أربعة عشر قرنًا.

ولقد كان الرأي الذي حمله المسلمون عبر القرون تجاه الفن الموسيقي– والذي كوّنوه عن دراسة عميقة وتميَّز بالتعقيد، وربما بإثارة الحيرة ـ نتيجة طبيعية وربما حتمية لاستخدام هذه الأحاديث المتناقضة (في ظاهرها). وهو يُظهر نموذجًا آخر للتأكيد الإسلامي ـ دينًا وحضارة

- على إخضاع كل الممارسات الحياتية للأفكار العقدية الأساسية في الدين، كما يفسر لنا تلك التناقضات الظاهرية بين ما قاله بعض الفقهاء وما جاء إلينا من معلومات عن اقتران أسماء مؤسسي المذاهب الفقهية الأربعة ببعض أنماط من الموسيقى. ويجب ألا تؤخذ هذه التناقضات الظاهرية باعتبارها دليلًا على استخدامهم أدلة غير صادقة أو على عدم إخلاصهم بل باعتبارها دليلًا على إصرارهم على إخضاع كل نوع من أنواع الموسيقى أو أنشطتها للحكم الصحيح.

الفقه الإسلامي:

بعد أن استعرضنا التنظيم الهرمي لأنماط هندسة الصوت المختلفة - سواء ما اندرج منها تحت مصطلح الموسيقى أو ما لم ينطبق عليه هذا المصطلح - نأتي الآن إلى القواعد المتعلقة بالمشتغلين بالموسيقى في الحضارة الإسلامية. من الواضح أننا لا نجد أي محددات فقهية تجاه أولئك الذين يؤدون تلك الأنماط غير الموسيقية التي تأتي على قمة التنظيم الهرمي لهندسة الصوت أو تجاه ما يمارسونه من فن، بل نجدهم في الحقيقة مناط التشجيع المستمر - سواء من قبل ما يصدر من قواعد تشريعية أو من قبل المجتمع - الذي يدفعهم إلى إتقان هذا «الفن الموسيقي» ورعاية براعمه؛ فقد ورد في القرآن والحديث وجاء في المذاهب الفقهية الأربعة أن قارئ القرآن والمؤذن عليهما أن يتطهرا قبل أن يقوما بالقراءة أو الأذان، وليس هناك من إجراءات تتحيز ضدهما باعتبارهما مؤديين لمثل هذه الأعمال بل نجدهما يشاركان في المجتمع ولا يقع عليهما إلا ما يقع على باقي أفراد الأمة.

حتى أولئك الأفراد الذين يمارسون الأشكال الأخرى من فن الصوت، والتي تقع في المنطقة التي يقع حولها الاختلاف بين القبول والرفض،

أو التي تقع في المنطقة المحظورة في التنظيم الهرمي فهؤلاء لا نجد تجاههم تحريمًا مطلقًا أو نجد حدًّا[1] يؤدي انتهاكه إلى توقيع عقوبة ما. وينطبق ذلك على من يؤدي الموسيقى ومن يستمع إليها. فلا نجد دليلًا في القرآن أو في الحديث أو في أي من كتب التراث المحققة بيانًا بتوقيع عقوبة بدنية أو إيداع في السجن أو إلزام بغرامة مالية على من يتورط في الممارسات الموسيقية. بل إننا لا نجد دليلًا على وجوب تعزيرهم[2] وهي عقوبة شائعة في التشريع الإسلامي. ومن ثم فليس هناك دليل وارد عن تحريم شرعي للممارسات الموسيقية حتى ولو كانت هذه الممارسات في المنطقة التي أنكرها المنكرون أو حتى في المنطقة التي لم يتفقوا حول قبولها أو رفضها. ولكننا رغم ذلك نجد بعض التعاليم التي يمكن أن تضع الشخص الذي يمارس الموسيقى في دائرة التحديد وإن كانت هذه الدائرة لا تشمل عقوبات مبينة. ويجب ألا يغيب عن ذهننا أن هذه الإجراءات التحديدية تسري فقط على أولئك المحترفين لهذا الفن والذين يرتزقون منه دون سواه، أو أولئك الذين يشتغلون برعايته والاتجار بجهد الآخرين فيه. وتقع هذه الإجراءات التحديدية في أربع فئات نراها فيما يلي:

1 - قبول شهادته أو رفضها.

2 - ضمان أجره على ما يؤديه.

---

(1) انظر تعريفًا لهذا المصطلح وتفسيرًا له في كتاب «الهداية» وهو من الكتب الهامة الجامعة للفقه الإسلامي (المذهب الحنفي) وقد أعد هذا الكتاب في القرن الثاني عشر علي بن أبي بكر المرغيناني وترجمه إلى الإنجليزية شارلز هاميلتون Charles Hamilton في القرن الثامن عشر (175- 176 : 1975، Hamilton).

(2) يمارس التعزير في الفقه الإسلامي عند حدوث جريمة لم يتحدد فيها حدٌّ شرعي وتهدف إلى إيجاد علاج لمشكلة بسيطة بدلًا من توقيع عقوبة.. وقد تشمل مجرد تقديم اللوم في بعض الأحيان أو إلى بعض الأفراد، ويمكن أن يقيمها قاضٍ أو أي فرد في المجتمع بينما لا يقوم بتوقيع الحدود إلا القاضي («الهداية» Hamilton، 1975:203).

3 – القينات أو الإماء المغنيات.

4 – المعازف أو الأدوات الموسيقية.

1 - قبول شهادته أو رفضها:

وأول هذه الإجراءات التحديدية وأكثرها وضوحًا بالنسبة لما يتخذ تجاه الشخص الذي يحترف الموسيقى ويرتزق منها دون سواها ويؤدي تلك الأنماط التي تقع تحت «الحاجز غير المرئي» في التقسيم الهرمي لفن الصوت؛ ذلك الإجراء الذي يختص بقبول شهادته أو رفضها. فقد رأى أئمة المذاهب الفقهية الأربعة لأهل السنة أن الشخص الذي يحترف النياحة أو الغناء لا تقبل شهادته في أي قضية شرعية أمام المحاكم[1]. ولكن يجب ألا يغيب عن ذهننا أنهم ـ أي أئمة هذه المذاهب ـ قد وضعوا حدًا فاصلًا بين أولئك الأشخاص الذين يمارسون الموسيقى في الظروف المسموحة، والتي أشرنا إليها آنفًا، وبين أولئك الذين يمارسونها في مواقف ينكرها الشرع والعرف. فبينما لا نجد أي اعتراض على صحة الشهادة لأفراد الفئة الأولى، نجد أفراد الفئة الثانية ـ الذين يحترفونها كمهنة يرتزقون منها ـ لا تقبل شهادتهم. فقد ورد أن أولئك الذين لهم شهرة في هذا المجال هم الذين تقع شهادتهم في دائرة الإنكار، (الشافعي –1906 جزء 6 – 214 – 215)؛ ومن ثم فإن من يمارس الموسيقى كهواية تكون شهادته

(1) يمكن أن نجد الدليل على ذلك في المذهب الحنفي (Hamilton، 1975: 362 –361) وفي الحواشي في كتاب «الفتاوى الهندية» (طبعة 1892: جزء 5، 269)، وفي كتاب ابن عابدين (1882: جزء 4، 530)، وفي كتاب علاء الدين أفندي (1966: جزء 7، 153).
أما بالنسبة للفقه الشافعي فيمكن الرجوع في هذا الأمر إلى كتاب الشافعي (1906، جزء 6، 214–215)، وكتاب النووي (1884 جزء 3، 400) . وبالنسبة للفقه المالكي انظر مالك بن أنس (1905: جزء 5، 153)، وبالنسبة للفقه الحنبلي، انظر كتاب ابن قيم الجوزية (1972: 245–246) . ابن القيم (1292–1350) كان تلميذًا لابن تيمية المصلح الحنبلي استلهمت مبادئها منه الحركة الوهابية التي قامت في القرن الثامن عشر في شبه الجزيرة العربية).

مقبولة، بينما من يمارسها كمهنة ـ بكل ارتباطاتها السلبية من الناحية الأخلاقية أو الناحية الاجتماعية ـ فإنه يكون موضع شك؛ لأن اختياره لمثل هذه المهنة يمثل عدم اهتمامه بمركزه الاجتماعي أو بالحفاظ على ذاته، وتلك دلالة على أن لديه من الخصائص ما يدفعه إلى توريط نفسه في ممارسات أخرى يرفضها المجتمع والدين (الشافعي 1906 – جزء 6 – 215) وبنفس المقياس فإن الشخص الذي يكفل موسيقيًا أو يستأجره لا ترفض شهادته ولا يُعتبر شخصه موضع شك إلا إذا جعل من هذا الأداء عملًا تجاريًا أو حدثًا عامًا.

2 - الأجور:

أما التحديد الشرعي الثاني على أولئك الذين يؤدون أنماطًا من موسيقى هندسة الصوت فيختص بضمان أجرهم على ما يقومون به. فحيث إن جمهور الفقهاء يرون أن احترافهم لهذا الأداء يعتبر أمرًا غير مقبول فإن الشرع لم يمنحهم حق التقاضي للحصول على أجورهم عنه. كما أفتى بعض الفقهاء أن الأجور التي تعطى نظير النياحة في المآتم أو الغناء تعتبر أمرًا غير شرعي. فقد ورد في «الهداية» أنه ليس من الشرع في شيء أن نخصص أجرًا سواء للنائحة المحترفة أو المغنية، (Hamilton, 1975: 499, 638) فإذا ما ارتأى من استأجرهما أن يؤتيهما أجرهما فلا بأس من أن يأخذاه ولكنهما لا يستطيعان مقاضاته إذا ما رفض أن يفي بوعده ولم يعطهما أجرهما أو أنقص منه بقدر يريان فيه إجحافًا بهما.

وهناك أمر شرعي آخر يرتبط بالأجور يجب أن نذكره. فقد ورد أن هذه القاعدة تنطبق أيضًا على من يرتل القرآن أو يعلمه فليس له الحق في تقاضي الأجر ـ مَثَلُه في ذلك مثل الذي يؤدي الأنواع الأخرى من التعبيرات الموسيقية. ولكن إنكاره أجره لا يعود إلى أن طبيعة العمل الذي

يقوم به غير مقبولة، وإنما لأنه من غير اللائق أن يتقاضى الإنسان أجرًا على عمل يعتبر واجبًا شرعيًا عليه؛ (الهداية/449 :Hamilton, 1975)؛ ولذا فإن المقرئين ومعلمي الكتاتيب لجئوا إلى تقاضي الأجور العينية حتى يخففوا من أثر هذه القوانين. وهذا التحايل على تلك القوانين أمر معروف ويمارس على نطاق واسع، وقد وقفت المراجع الاجتماعية والدينية عند حد توجيه بعض مظاهر الاحتقار له. كما أن بعض الفقهاء قد تغاضوا عنه تصريحًا باعتباره من وسائل رعاية الشعائر الدينية وباعتباره من ضروريات الثقافة (مرجع سابق).

3 - القينات:

والنوع الثالث من التحديدات الشرعية يختص بممارسة الموسيقى أو الاستمتاع بها عن طريق القينات وهن الإماء اللائي لديهن موهبة موسيقية وتدربن على العزف والغناء في مرحلة ما قبل الإسلام والفترة الأولى من انتشاره. وفي هذا المقام لا أجد الدليل الذي يتميز بنفس الدرجة من الوضوح. فلم أتمكن من تحقيق ما ورد من دعاوى في المصادر الثانوية وإرجاعها إلى المصادر الأولى. فعلى سبيل المثال نجد رويشودري Roychoudhury يستند إلى ترجمة ماكدونالد Macdonald لكتاب الغزالي «إحياء علوم الدين» حين أورد رأي مالك في أن الرجل إذا ما اشترى جارية واكتشف أنها مغنية محترفة فعليه أن يعيدها إلى مولاها الأصلي (الغزالي 1901 : 201 Roychoudhury 1957: 78;) ولكن النص العربي الذي جاء في كتابات الغزالي لا يصل إلى مثل هذا التحديد حيث نجد النص يقول: «كان له ردُّها» (الغزالي بدون تاريخ:» جزء 269:2) ومن هنا كانت الترجمة التي أوردها ماكدونالد، والتي اشتق منها رويشودري معلوماته ترجمة مضللة. وفي الحقيقة فإن مالك بن أنس في كتابه

الموطأ قد أعطى أهمية كبيرة لإيجاد حل للمشكلة التي تنشأ عند اكتشاف عيب في من يُشترى من الإماء بعد الشراء، وأصر على وجوب إيجاد هذا الحل بدلًا من لجوء المشتري إلى إرجاعها لمالكلها الأصلي، ولعل إصراره على أهمية هذا الأمر يلقي بالشك حول احتمال وجود مثل هذا التحديد في كتابات مالك، (مالك، 422 : 1971). وبالإضافة إلى ذلك فإن القضية برمتها قد تكون بعيدة الصلة عن موضوع الموسيقى والموسيقيين. فبدلًا من اعتبارها دليلًا يستند إليه معارضو الموسيقى يمكن اعتبارها أمرًا يختص بوجوب العرض السليم للبضاعة المراد بيعها.

ويورد رويشودري (Roychoudhury, 1957 : 79) فقرة أخرى تحتاج إلى التوضيح. فعندما لجأ إلى الاقتباس من مؤلف الغزالي «إحياء علوم الدين» أساء تأويل الأصل بل وأساء تفسير الترجمة الدقيقة التي أوردها ماكدونالد؛ (الغزالي: بدون تاريخ: جزء 2 ص 269؛ 1901: ص 201). وهذا النص المقتبس أخذه الغزالي عن أبي الطيب الطبري فقيه الشافعية في القرن العاشر الميلادي واعتبره دليلًا على أن الشافعي قد حرّم الاستماع إلى المغنيات. ولكن ما أورده رويشودري جاء فيه أن «الرجل قد يستمع إلى امرأة شريطة أن تكون في دائرة محارمه من ذوي القربى» بينما نجد باقي الفقرة المقتبسة تناقض ذلك الجزء الذي أسيء تأويله؛ وذلك لأنها تعود في دقة إلى الأصل. ومما يزيد من التشويش في هذا الأمر أننا نجد المصادر الشافعية الأخرى تورد صراحة أن رفض شهادة أولئك الذين يستمعون إلى القينات لا ينطبق إلا على أولئك الذين يحققون ربحًا تجاريا من وراء مثل هذ الأمر[1].

(1) «إذا لم يجمع الآخرون لكي يستمع إليهم (أي إلى القينات أو المغنين) فإني أتمنى ألا يقوم بذلك ولكن شهادته لا يمكن إنكارها.. وكذلك الرجل الذي يزور بيوت الغناء أو يزوره أولئك الذين يغنون فإذا كانت تلك هي عادته التي ألفها وأعلنها وإذا كان المجتمع يعرف ذلك=

4 - استخدام المعازف:

إذا ما وضعنا في اعتبارنا الأهمية المعطاة للتغنّي الصوتي دون مصاحبة عزف آلي على أساس أنه أكثر أنماط التعبير الموسيقي الإسلامي تقبلًا وانتشارًا، فلا عجب أن آلات العزف وموسيقاها تقل في درجة تقديرها بين المسلمين عن درجة التقدير التي يعطونها للغناء الصوتي أو الموسيقى الصوتية، فلم يسمحوا أبدًا للمعازف أن يكون لها دور في شعائر الصلاة سواء بمفردها أو بمصاحبة الترتيل. ولعل تمايزها عن نموذج القراءة الأصلية ـ سواء في مظاهر الأسلوب الموسيقى أو في مقام الأداء ـ هو الذي حبسها عن القيام بدور رئيسي في أداء مثل هذه الأنماط غير الموسيقية التي تأتي على قمة التسلسل الهرمي لهندسة الصوت رغم أنها تحوز قبول المسلمين العام حين تستخدم في الفرق الحربية وفي المناسبات الدنيوية الأخرى. ومع ذلك فإننا نجد هنا ـ مثلما أشرنا ـ أن مقام الأداء والعوامل المرتبطة به هي المبدأ المحدد لقبول هذا الأداء أو إنكاره. وقد بيّن الغزالي أن بعض المعازف ذات الأصوات الجميلة يجب ألا نحرمها مثلما يجب ألا نحرّم صوت البلبل، ولكنه استثنى من حُكمه هذا تلك المعازف التي ارتبط عزفها بالخمر أو الشذوذ الجنسي وغيرها من الأمور المحرمة (الغزالي. بدون تاريخ: جزء 2 271 – 272؛ 1901: 210 – 215).

وتأتي حيثية فقهية ـ مناقضة لاستخدام المعازف ـ وهي الحكم أن سارق الأداة الموسيقية لا تقطع يده حيث إنها أداة آثمة (القيرواني في

=ويشهد به فإن ذلك يعادل السفه الذي يفسد شهادته ولكنه إذا ما كان يقوم بذلك بين حين وآخر فإن شهادته لا ترفض ولكن هذا الأمر ليس بالحرام البيّن. (الشافعي، 1906: جزء 5، 215).

مؤلفه «باكورة السعد» وقد وردت ترجمتها في (Russell, 1906 :92) .. وطبقًا لما ورد في تقرير روبسون (Robson, 938 : 3) فقد أفتى النووي– وهو فقيه شافعي في القرن الثالث عشر– أن تحطيم المعازف أمر مشروع ولم يحمّل الفاعل أية مسئولية. بينما نجد نقيض ذلك في مؤلف رويشودري فقد اقتبس المؤلف من «الهداية» أنه إذا ما كسر امرؤ عودًا أو نايًا أو صنجة تخص مسلمًا وقعت عليه مسئولية هذا العمل لأن بيع هذه السلعة أمر مشروع (Roychoudhury, 1957: 79) ورغم أننا لم نحقق هذا الأمر في مصدره الأصلي فإنه من الأمور الثابتة أن بعض المعازف قد اعتبرت مناسبة في مقام ما بينما كانت غير مقبولة في مقام آخر. ومن ثم فإن الآراء تعتبر متضاربة حول شرعية المعازف وحول الرأي القانوني تجاهها.

رأي معاصر:

وقد جاء أحدث الآراء الإسلامية الموثوق بها حول موضوع الموسيقى والموسيقيين في الشريعة الإسلامية على لسان شيخ الأزهر الراحل محمود شلتوت الذي كان مديرًا لجامعة الأزهر التي تعتبر أشهر المؤسسات الدينية الأكاديمية في العالم الإسلامي المعاصر وأعلاها مكانة. وقد اضطلع الشيخ شلتوت بمهمة الإفتاء وأصدر رأيًا حديثًا حول الأمور المعقدة التي يثيرها وضع الموسيقى. ويُعتبر رأيه مؤشرًا للاتجاه السائد نحو الموسيقى في الثقافة الإسلامية بغض النظر عن الآراء التي تقع على طرفي محور القبول/ الرفض.

وقد كتب الشيخ شلتوت فتواه ردًا على خطاب بعث به أحد السائلين عن موضوع هذه المقالة ذاته. ونشرت مع مجموعة من الفتاوى الخاصة به حول مسائل اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية مختلفة. حيث

بدأ بالأسف لعدم التوصل إلى رأي قاطع حول هذه المسألة خلال القرون السابقة، ثم استطرد فأفتى بالرأي الغالب، والذي يشير إلى القبول المشروط للموسيقى وقد أسس فتواه على أربع نقاط:

أولاها: أنه يرى أن الاستماع إلى الموسيقى أو عزفها يشبه تذوق الطعام الشهيّ أو تحسس الأقمشة الناعمة أو استنشاق الروائح العطرة أو رؤية المناظر الجميلة أو تحقيق معرفة المجهول، وكلها من أشكال السعادة الفطرية التي حبا الله بها الإنسان. وهي تبعث السكينة في النفس المضطربة والاسترخاء للفرد المنهك والترويح العقلي والبدني بعد الإرهاق وتجديد طاقة الفرد الممارس لها[1]. وبيَّن شلتوت كيف أن الله قد خلق هذه الغرائز في البشر من أجل غرض سامٍ؛ ولذا فإنه من المستحيل عليهم أن يؤدوا عملهم في هذه الدنيا دون مساعدة هذه الغرائز والمتع التي تعينهم على الوصول إلى أهدافهم. ويستنتج من ذلك أنه من غير الممكن أن تقف الشريعة ضد هذه الغرائز والمتع وإنما لجأت إلى تنظيم تلك الغرائز وتحديد مجالات استخدامها حتى تعمل معًا بطريقة بناءة من أجل تحقيق المقاصد الأخلاقية العليا.

وثانيتها: أن الشريعة ـ مثلها مثل القرآن الذي قامت عليه ـ تحقق الوسطية المذهبية، ومن ثم فهي تعارض التطرف، فتقف ضد عدم استخدام الموسيقى كما تقف ضد المغالاة في استخدامها.

وقد عاد في الثالثة إلى آراء من سبقوه من الفقهاء الذين أدلوا بآرائهم حول «السماع»، فأورد باختصار أنهم أجازوا الموسيقى مادام مقام عزفها جائزًا، كتلازمها مع الحرب والحج واحتفالات الزفاف والعيدين، وعقَّب بالرجوع إلى مؤلف للشيخ عبدالغني النابلسي (1641–1731) فقيه

(1) انظر أيضًا الغزالي 1901: 209–208 حيث تجد بيانًا مشابهًا.

المذهب الحنفي في القرن السابع عشر، حيث أورد المؤلف رأيًا يقول فيه إن أي تحريم للموسيقى ورد في تراث الحديث قد ورد معه الخمر والقينات والفسوق والفجور. ومن هنا يرى كلاهما ـ شلتوت والنابلسي ـ أن التحريم قد بُني على مقام الأداء ومتعلقاته وليس موجهًا للموسيقى ذاتها. فقد ورد أن الرسول ﷺ وكثيرًا من السلف ذوي المكانة في التاريخ الإسلامي قد استمعوا إلى الموسيقى وحضروا لقاءات من العزف البريء. ويخلص شلتوت من هذا إلى ما خلص إليه سابقوه من أن التحريم لم يبن على إنكار الموسيقى ذاتها وإنما على استخدامها في ظروف آثمة أو مرتبطة بالمفاسد.

أما النقطة الرابعة والأخيرة التي أوردها شلتوت في فتواه حول الموسيقى فقد أورد فيها حكمًا قرآنيًا عامًا استخدمه من سبقوه ممن أجازوا الموسيقى (الغزالي بدون تاريخ جزء 2، 272؛ 1901: 214-215). فحذر من الوقوع في تحريم ما لم يحرم الله.. لأن التقول على الله يعتبر افتراءً وكذبًا تكفلت ببيانه الآيات 32، 33 من سورة الأعراف[1].

وخَلُص شلتوت إلى أن القاعدة العامة هي أن الموسيقى حلال وأن تحريمها استثناء مبني على سوء الاستخدام (شلتوت 1960: 359).

خاتمة:

ما الآثار العامة المترتبة على الترتيب الهرمي للأنماط الموسيقية والناشئة عن هذه المحاورة حول الموسيقى ـ والتي يمكن أن تؤثر في الفن الإسلامي والمجتمع الإسلامي؟ إنني على قناعة تامة بأن هذه المداولات

(1) ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ۚ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۗ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴿٣٢﴾ قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَالْإِثْمَ وَالْبَغْيَ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَأَنْ تُشْرِكُوا بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانًا وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: 32، 33).

والحركات الثقافية لم تكن لتقضي على الفن الصوتي في العالم الإسلامي أو أن ذلك كان هدفها. وإذا كانت أولى اهتمامات آية الله خميني أو أمثاله ترتبط بالآثار الأخلاقية والخلقية لتوجيهاتهم فيما يخص الموسيقى فإن الآثار التي نتجت كانت أكثر شمولًا وأكثر عمقًا، ويتضح ذلك فيما يلي:

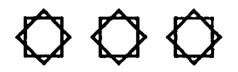
1 – إن وضع أنماط التعبير الموسيقي في تقسيم هرمي ضمني ـ يأتي على قمته الترتيل القرآني باعتباره المعيار والنموذج القياسي ـ قد أدى إلى وحدة ملحوظة في خصائص المحتوى والشكل التي يمكن أن نجدها في أنماط الأداء الموسيقي السائدة في البلاد التي تشكل قلب العالم الإسلامي. كما ظهرت آثار مماثلة لا يمكن تجاهلها في المناطق التي تبعد عن هذه البلاد.

2 – إن هذا التقسيم الهرمي وتلك الأهمية الدينية للأنماط المفترضة من الاهتمامات الموسيقية قد أدى دورًا أساسيًا في تصنيف كل مظاهر الحياة الموسيقية طبقًا لمحددات تقررها الأهداف الخلقية والدينية. وهكذا أصبح التعبير الموسيقي لبنة أخرى في ما يعتبره المسلم نمطًا إسلاميًا شاملًا للحياة لا يقتصر على الأمور الدينية التوقيفية من صلاة وحج وإنما يمتد ليشمل كذلك كل مظهر من مظاهر الوجود لكل مسلم.

3 – كما يضمن هذا التقسيم الهرمي أن هذا الجانب من جوانب الثقافة ـ وهو فن النغم الصوتي ـ قد شملته عملية أسلمة الثقافة، ومما عزز وحدة الأسلوب داخل الثقافة، تلك الوحدة التي تعتبر السمة المميزة لأي حضارة تستحق هذه التسمية.

4 – إن مثل هذا التحكم في التعبير الموسيقي وتوجيه الاهتمام به وإسهاماته في الترتيل القرآني، له مآثر توحيدية هائلة لثقافة تغطي منطقة جغرافية شاسعة تجمع بين جنباتها تشكيلة عِرْقية قد لا تباريها في التنوع أي ثقافة معروفة، كما أن تلك «الخطة»ـ والتي يبدو وأنها تحققت عن تخطيط تتضاءل فيه القصدية إلى درجة تثير العجب ـ قد أفرزت خطوة فعالة للوحدة الكاملة دون اللجوء إلى العنف لتدمير التراث الموسيقي القومي للداخلين في الإسلام. فهذا التراث يمكن أن يستمر على المستويات الدنيا من التقسيم الهرمي لهندسة الصوت إن لم يكن قد حقق المداومة على توجيه الانتباه نحو الترتيل القرآني وأنماط التعبير الموسيقي التي يمكن أن تساهم في دفع عملية الأسلمة.

ولا ريب أن هذه الآثار لها ثمنها، ولكن دعونا نتساءل عما إذا كانت النتائج تعادل الثمن. إننا جميعًا نتفق أن المسلمين فقط هم ذوو الاختصاص في الإجابة عن هذا التساؤل.



تنويه

قام الدكتور علاء الدين خاروقا قاضي المذهب الحنفي والدكتور مارك سلوبن والدكتور إسماعيل الفاروقي – قاموا بقراءة المسودات الأولى لهذه الورقة وساهموا في إعطائها صورة أفضل. وإني أكن لهم الامتنان الخالص لما أسدوه إليّ من نصائح واقتراحات وأفكار ولا يتحملون أية مسئولية تجاه أي نقائص بها.

– المراجع المبينة أدناه هي الممثلة للمذاهب الأربعة التي تم الرجوع إليها في ما ورد بهذا البحث. ولم نتطرق إلى المذهب الجعفري للشيعة في هذا البحث لسوء الحظ. ولي أمل كبير في أن أقوم باستعراض ما كتب عن الموسيقى في هذا المذهب مستقبلًا. كما أن التواريخ الواردة في هذه القائمة هي تواريخ النشر وليست تواريخ التأليف أو حياة المؤلفين.

= <u>المذهب الحنفي</u>: علاء الدين أفندي (1966) – الفتاوى الهندية (1892) – الغزالي (بدون تاريخ؛ 1901 – 1902) – ابن عابدين (1882) – المرغيناني في (Hamilton 1975).

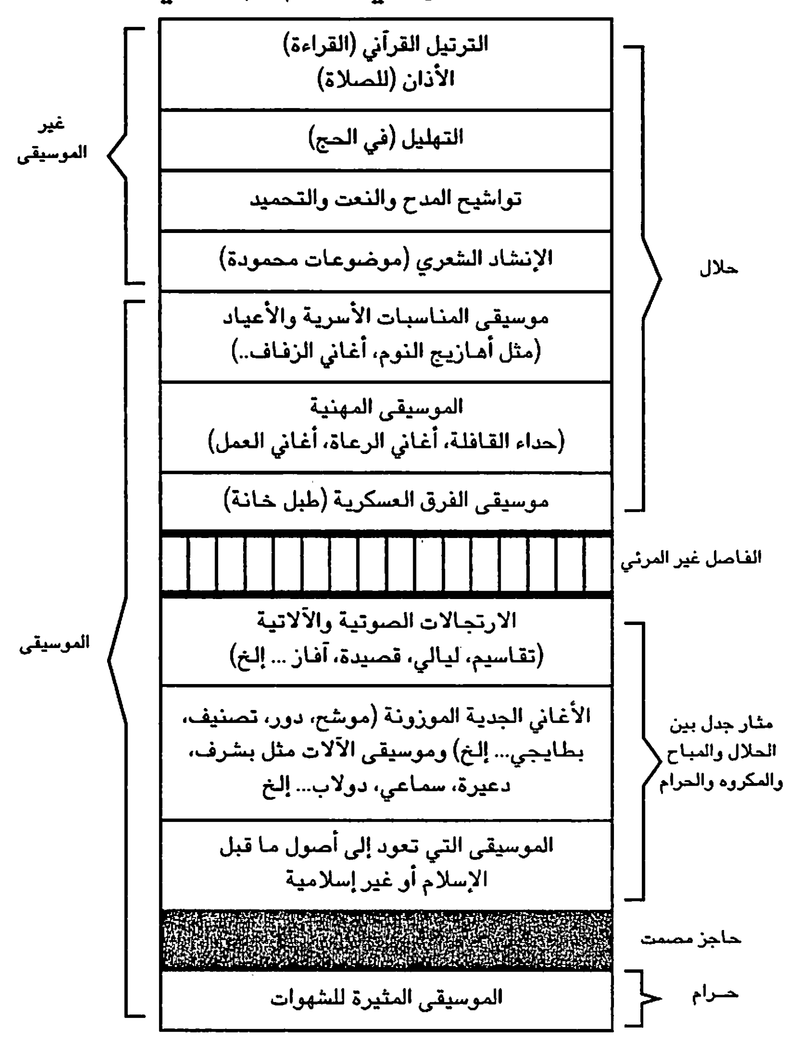
= <u>المذهب الشافعي</u>: النووي (1884) – Robson 1938 – الشافعي (1906) – شلتوت (1960).

= <u>المذهب المالكي</u>: مالك بن أنس 1905 ، 1971 – القيرواني: في (1906) ، Russell.

= <u>المذهب الحنبلي</u> : ابن قيم الجوزية (1972). – ابن تيمية (1966).

التنظيم الهرمي لأنماط هندسة الصوت

(مكانة الموسيقى في العالم الإسلامي)



مراجع البحث

المراجع العربية:

- محمد علاء الدين أفندي (1966) رد المختار على الدر المختار. القاهرة: محمد محمود الحلبي.
- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (بدون تاريخ) إحياء علوم الدين. القاهرة: مطبعة الاستقامة، المجلد الثاني.
- محمد أمين عابدين (1882) حاشية رد المختار على الدر المختار. القاهرة: بولاق.
- ابن قيم الجوزية: (1972) إغاثة اللهفان من مكائد الشيطان، مختصر أعده عبدالله ابن عبدالرحمن أبو بطين. الرياض: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر.
- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبدالحليم بن عبدالسلام بن تيمية (1966) «كتاب السماع والرقص». مجمع الرسائل الكبرى. القاهرة: مطبعة محمد علي صبيح مجلد (2)، 295 – 330.
- مالك بن أنس الأصبحي ـ (1905) المدونة الكبرى. القاهرة: مطبعة السعادة.
- (1971) الموطأ. تونس: مطبعة الدولة التونسية.
- محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف النووي (1884) منهاج الطالبين.
- لبيب السعيد (1967) الجمع الصوتي الأول للقرآن الكريم أو المصحف المرتل القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- أبو عبدالله محمد بن إدريس الشافعي (1906) كتاب الأم برواية الربيعي بن سليمان. القاهرة: بولاق.
- محمود شلتوت (1960) الفتاوى القاهرة: دار الشروق؛ 355-359.
- الفتاوى الهندية أو الفتاوى الأمجيرية مع حاشية الفتاوى البزّازية – للشيخ محمد بن محمد بن شهاب بن البزاز الكرداري. بيروت: دار المعرفة (الطبعة الأولى بمطبعة بولاق).

المراجع الأجنبية:

- Farmer, Henry G. (1938) "Tabl Khana". Encyclopédie de l'Islam, Supplementary Volume, 232-237.
- Al Faruqi, Ismail R. (1973) Islam and Art, "studia Islamicia 37:80-109.
- Faruqi, Lois. Ibsen (1974) The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music, "Unpublished Ph. D. dissertation, Syracuse University".
- Faruqi, Lois. Ibsen (1975). "Muwashshah" A Vocal Form in Islamic Culture, "Ethnomusicology, 19 (1): 1-29.
- Faruqi, Lois. Ibsen (1978). "Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interre latedness in the Arts, "The World of Music, 22 (1): 17-32.
- Faruqi, Lois. Ibsen (1981 a) "An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms. West port, Connecticut: Greenwood Press.
- Faruqi, Lois. Ibsen (1981 b) The Status of music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World, Asian music 12 (1) : 56-84.
- Hamilton, Charles, [translated] (1975) the Hedaya or Guide: A Commentary on the Mussulman Laws, trans. from the Persian text of Ali Ibn Abi Bakr All Marghinani. Lahore: Premier Book House, Pub. from 1870 edition.
- Muir, Sir William (1923) the Life of Mohammad. Edinburagh: John Grant.
- al Nawawi, Muhyi al Din Abu Zakariyyah Yahya Ibn Sharaf. Minhaj al Talibin, French Trans. by L.W.C. Van Den Beng. Batavia: Imprimerie du Government.

- Nettl, Bruno (1975) "The Role of Music in Culture: Iran, A recently Developed Nation". Contemporary Music and Music Cultures. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 71-100.

- Robson, James (1038) Tracts on Listening to Music. London: The Royal Asiatic Society.

- Roychoudhury, M. L. (r. d.) Music in Islam, reprinted from Journal of the Royal Asiatic Society, Letters. Caleutta: H. Bhattacharya.

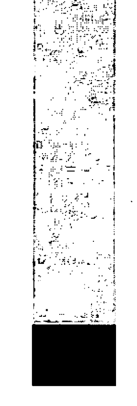
- Russel, Alexander David, [translated] (1906) First Steps in Muslim Jurisprudence (excerpts from Ibn Abu zayd al Qayrawani's Bahurah al Sa'd). Loudou: Luzac and co

- Sahata, Lorraine (1976) "The Concept of Musician in Three Persian - Speaking Areas of Afghanistan, Asian Music & (1): 1-28..

- Slobin, Mark (1976) Music in the Culture of Northern Afghanistan, Viking, Fund Publications in An thropology No. 54. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press.

- Talbi, N.. (1958) "La Dira'a bi-1- Alhan" Arabica 5: 183-190.

- al Ghazali, Abn Hamid Muhammad ibn Muhammad (1901, 1902) Ihya Ulum al Din, Section tr. by Duncan B.. Macdonald as "Emotional Religion in Islam as Affected by Music and Singing", Journal of the Royal Asiatic Society, Part 1, 195-252, Part II, 705-748, Part III,, 1-28.



الموسيقى العربية
(رؤية فلسفية)

أ. د. بركـات مـراد(*)

كان شوبنهور هو أول من قال إن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام، وكانت سببًا في قدر كبير من سوء الفهم، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة مهمة. فقد كان شوبنهور يفكر «ربما لأنها هي الأقدم تاريخًا» في المميزات المجردة للموسيقى، ففي الموسيقى، وفيها وحدها تقريبًا، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام في أغراض أخرى.

ومن قبيل ذلك أن المهندس المعماري لابد أن يعبر عن نفسه في المباني ذات الأغراض النفعية الأخرى، وكذلك لابد للشاعر أن يستخدم الكلمات التي تدور وتتداول في الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس، ويعبر الرسام عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي. وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذي يكون حرًا تمامًا في خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص، وبدون هدف آخر غير الإمتاع.

– العدد الخامس والتسعون – 2000

(*) أستاذ الفلسفة الإسلامية المساعد، قسم الفلسفة والاجتماع، كلية التربية، جامعة عين شمس.

ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية، أي الرغبة في الإمتاع، ومن ثم يعرف الفن تعريفًا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا[1].

ورغم كل هذا، فالظاهرة الموسيقية ظاهرة بالغة التعقيد، من حيث تاريخها أو نشأتها، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون، فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلًا؛ ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالًا؛ فقد كانت الموسيقى فنًا تابعًا نشأ مصاحبًا للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية.

وحتى في العصر الوسيط كانت الموسيقى عنصرًا مصاحبًا للأناشيد الدينية التي تمارس داخل الكنيسة، حيث جرى ما جرى عليها من تطور إلى أن خرجت إلى مجال الحياة الدنيوية لتلقى أطوارًا أخرى. ومع تطور الموسيقى – وخاصة مع موسيقى الآلات instrumental – أصبحت الموسيقى فنًا خالصًا قائمًا بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يستغني بها عن سائر الفنون ولا يستغني أكثرها عنه، على ما يذكر باحث معاصر[2]، فحتى الفنون الخاصة التي لا تستفيد من الموسيقى أو لا تستعين بها على نحو صريح مباشر، لم تتحرر من التأثر بأسلوب

(1) هربرت ريد: معنى الفن ص 9، 10 ترجمة د. سامي خشبة، الهيئة المصرية 1998م.
(2) د.. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، مجلة نزوى العمانية، ص 125، العدد 15، يوليو عام 1998م.

التعبير الموسيقي الذي أضحى مثالًا وغاية لسائر الفنون باعتباره تعبيرًا مكتفيًا بذاته لا يعتمد على شيء من الواقع أو الطبيعة.

أهمية الموسيقى وأنواعها:

ورغم أن الموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بل كفن تابع، فإن مكانتها عند القدماء – مثلما هي عند المحدثين المعاصرين – ظلت مكانة رفيعة؛ إذ فطنوا إلى عمق تأثيرها النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فها هو ذا «فيثاغورث» يرى أن «الكون في مجمله عدد ونغم» وأن النظام والانسجام الذي نشاهده في الكون وفي دورات السماء يشبه النظام الذي نشاهده في الموسيقى، فضلًا عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها. وها هو ذا «أفلاطون» في محاورة «الجمهورية» يبين لنا أهمية التعليم الموسيقي ودوره في تربية النشء، حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة واستبعاد أخرى؛ مما يكون له تأثير أخلاقي ونفسي ضار[1]. وقد كان هذا راجعًا أيضًا إلى تصور أفلاطون للنفس على أساس من مفهوم الانسجام الرياضي.

وهكذا يمكن القول إن التصور النفسي والأخلاقي لدى فيثاغورث وأفلاطون هو تصور مبني على أساس من تصور فيزيقي – رياضي للكون باعتباره نظامًا منسجمًا. وهذا هو ما دعا اليونان إلى تأسيس النغمات الموسيقية السبع باعتبارها الكواكب السبعة[2].

أما في عصرنا هذا فقد قطعت الدراسات السيكولوجية والتربوية شوطًا بعيدًا في مجال الموسيقى وأصبحت لها طرائقها العلمية الخاصة

(1) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ص 50 دار الثقافة للنشر عام 1984م.

(2) Emst Bloch. Essays on the philosophy of music – trans peter palmer. in trad by David (Cambridge University Press) 1985. pp. 188.

وانظر د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي.

ومناهجها المعقدة. وتعقد ظاهرة الموسيقى يبدو في تنوع أشكالها وتعددها: فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والموال، والموسيقى الدرامية Music Drama كما في الأوبرا، وموسيقى الفيلم Film Music وهي جميعًا الأشكال التي يمكن أن تندرج تحت ما يسمى بالموسيقى الوصفية Descriptive Music ، ومقابل ذلك هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو المطلقة Pure or absolute music التي تندرج تحتها أشكال أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل: السوناتا والسيمفونية[1].

ومن الموسيقى الكلاسيك ما يحمل أرقى المعاني الإنسانية وأرقى المشاعر، فهناك ما يحمل المعاني الفلسفية العميقة مثل سيمفونيات ريتشارد شتراوس، ومنها ما يحمل فكرًا وحكمة مثل سيمفونيات بيتهوفن التي تعالج الحرب والسلام وتعالج الصراع بين الطبيعة وعزيمة الإنسان، ومنها ما يحمل عبق التاريخ والحضارات القديمة مثل أوبرا عايدة Aida وبختنصر Nabuco وعطيل Otelo، ومنها ما يحمل المعاني الدينية مثل قداس فردي وموزار. ومن الموسيقى ما يصف الطبيعة وجبالها وأنهارها وغاباتها مثل السيمفونية السادسة لبيتهوفن[2].

ومن هنا فتنوع الموسيقى لا يرجع فحسب إلى تعدد أشكالها البنائية، وإنما يرجع أيضًا إلى تنوع أغراضها. ليست كل موسيقى مدفوعة بأغراض التشكيل الجمالي الخالص، بل إن أكثرها تدفعه أغراض عملية اجتماعية ونفسية، كالموسيقى الدينية التى تعبر عن الشعور الديني لدى

(1) السابق ص 125.
(2) د. أحمد شوقي الفنجري: الإسلام والفنون ص 132 مصر عام 1998م.

شعب ما[1]، والموسيقى الشعبية والقومية التي تعبر عن شعور وطابع قومي، والموسيقى الجنائزية والعسكرية.

ومن هنا نجد د. سعيد توفيق[2] يذكر لنا أن الموسيقى قد تؤلف لأغراض عملية ونفسية يتباين حظها من الرقي والوضاعة؛ فمنها ما يجلب الهدوء والترويح عن النفس، مما دفع كثيرًا من المعنيين بشئون الطب والصحة النفسية إلى دراسة تأثيرها على النفس والجهاز العصبي وإمكان استخدامها في العلاج النفسي وعلاج الأمراض الجسمية ذات الصلة بالجانب النفسي[3].

ومنها ما يؤلف لأغراض وضيعة كما في الموسيقى الراقصة والإيحاءات الجنسية التي تهدف إلى إثارة الشهوات والغرائز، وكما في الموسيقى التي تؤلف لأجل الاستمتاع بملذات الحياة والمناسبات الاجتماعية، ومن أهم الأمثلة في هذا الصدد فيما يذكر برتلمي[4]:

الراقصات Dancers لكلود جيرفان، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر، وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها أثناء عشاء لويس الرابع عشر.

الموسيقى ووعي الإنسان:

وإذا تأملنا الموسيقى كإبداع فني متميز على الإدراك الحسي، في محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية في الإبداع الفني الموسيقي باعتبار

(1) د. حسين فوزي: الموسيقى الغربية ص 24 ، 25 دار المعارف عام 1987م.
(2) د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ص 125.
(3) See for example: Heall Margret(ed) Music and physiotherapy. London 1993.
(4) جان برتلمي: بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبدالعزيز، ود. نظمي لوقا، ص 318، دار النهضة، مصر عام 1970م.

أن الموسيقى في أساسها تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، وباعتبار أنها تنبعث من المشاعر، وتأثيرها ينصب على المشاعر، كما يقول «جوليوس بورتنوي» فإن الموسيقى ناشئة من العاطفة لكي تحرك العاطفة.

وجذور الموسيقى متغلغلة في تربة الواقع الفعلي، فهي نتاج البشرية، حين تعلو على التجربة؛ إذ تتبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية، وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم، وهي وسيلة للاتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى التي استخدمها الإنسان، لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين[1].

بل نستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب – إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق – صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه. كذلك تقوم الموسيقى بدور مهم في التقريب بين الشعوب؛ لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للآخرين عن جوهرها[2].

«والموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار»[3] ولم يقم شيء في عصرنا الحديث في التعريف بمزاج الإنسان الإفريقي وطبعه مثلما نجحت الموسيقى، حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله.

---

(1) راجع: جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 235 عام 1974م،

(2) د. ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم، ص 10 مصر 1980م.

(3) السابق، ص 11.

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت في تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار، فهي الوسيط الذي يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق والإبداع، بحر اللانهاية الذي يتلاقى فيه البشر بلا شتات[1].

ويمكن القول إن مجتمعات عديدة في الماضي والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، والغناء والإنشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة توازي العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع. وهذا يعادل القول في نطاق الثقافة، إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف الثقافة عن الطبيعة[2].

ومن زمن بعيد اعتبرت الموسيقى علمًا وفنًا في نفس الوقت. لقد كانت ضمن العلوم الرياضية التي كانت بدورها من مباحث الفلسفة؛ حسب تصنيف العلوم عند المسلمين نقلًا عن الإغريق[3]. وقد اهتم «إخوان الصفا» بالموسيقى فصنفوا رسائل أفادوا فيها من فيثاغورث مؤسس الموسيقى النظرية. كما ألف فلاسفة الإسلام.. من أمثال الرازي والكندي والفارابي وابن سينا مصنفات مهمة، وقدموا شروحًا ضافية لمؤلفات الإغريق[4]. وعلى المستوى الفني أطلق المسلمون على الموسيقى اسم (الغناء) ومزجوا بين الألحان الفارسية والمؤثرات النظرية الإغريقية

---

(1) السابق، ص 11.

(2) صفوت كمال: المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي، ص 236 عالم الفكر جـ24، العدد 1 الكويت، ديسمبر عام 1995م.

(3) أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ص 188.

(4) Ettinghaysen R: The Decorative art and painting their character and scope 290.

ووظفوا ذلك لخدمة أغراض حياتية، ففضلًا عن الوظيفة الترفيهية التي وظفها الرازي في علاج الأسقام النفسية، واعتبرها ابن سينا وسيلة من وسائل حفظ النوع[1]، ونظر إليها باعتبارها «تطهيرًا للنفس والتجاوز عن الذنوب، حسب قول صاحب «العقد الفريد»[2]. ولا غرو؛ إذ وظفت بالفعل في مجالس اللهو والمجون، كما وظفت بالمثل في أذكار الصوفية»[3].

الموسيقى: المصطلح والدلالة:

يعني مصطلح «موسيقى» عند علماء الموسيقى ذلك الفن أو العلم الذي يجمع الأصوات البشرية أو الأصوات الآلية، أو كليهما، وما يصدر عنهما من نغم لكي تكون تشكيلة متنوعة من التعبيرات الجمالية أو المشبعة للعاطفة، تنبع من نظام عقائدي كامن في أساس ثقافة معينة.

وتمتد مظلة هذا التعريف عادة لتشمل كل أنواع التعبيرات الجمالية السماعية بغض النظر عن وظيفتها أو سياق أدائها. ويأتي المصطلح العربي المرادف لهذا المفهوم مقارنًا للمصطلح الغربي – سواء في كتابات علماء الموسيقى البشرية أو الدارسين للحضارة الإسلامية، وأحيانًا عند المسلمين أنفسهم المختصين منهم والعامة.

وقد انتقل مصطلح «الموسيقى» من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية على يد المسلمين الذين عاشوا من القرن الثامن حتى القرن العاشر، عبر التاريخ الإسلامي[4]، ولكن أفراد المجتمع المسلم لم يعتبروه مرادفًا للمعنى السابق الإشارة إليه إلا حينما استخدموه بمعناه الواسع الذي

(1) أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب ص 190.
(2) Ettinghaysen: op. Cit. P. 290.
(3) انظر دراسة بكتاب The Legacy of Islam نقلًا عن محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية مجلة القاهرة العدد 181 ديسمبر عام 1997م.
(4) انظر مادة «الموسيقى» في مرجع الفاروقي، مصر عام 1981م.

يفسح المجال لتأويلات مختلفة، بينما لجئوا إليه في أغلب الأحيان للدلالة على نماذج معينة من الأنماط الحياتية الدنيوية، كما تظهر في ثقافتهم.

وليس هناك مصطلح عربي آخر يمكن اعتباره مرادفًا لمصطلح الموسيقى كما يرد بمعناه الجامع في اللغة الإنجليزية،: فلفظ (الغناء) لا يشمل كل أشكال الموسيقى التي تعتمد على الآلـة فقط، ولكنه قد استخدم أحيانًا للدلالة على كل (الموسيقى الدنيوية) سواء قام بأدائها المطربون أو العازفون على الآلات أو كلاهما معًا؛ ولذا فإنه بمعناه هذا قد سبق كل الأنماط الدينية. بينما يدل «السماع» على الموسيقى الآلية أو الصوتية التي ترد في حلقات الذكر عند الصوفية أو إخوان الصفا، ولكنه غالبًا لا يشمل نمط الموسيقى الذي يظهر في مقامات أخرى دينية كانت أو دنيوية.

وهذا يدل على سمة فريدة اختصت بها هذه الثقافة في فهمها للفن الموسيقي، ذلك الفهم الذي قام بدور أساسي في تحديد سمات هذا الفن. إن الأنماط التي اعتبرها الغرب تندرج تحت مظلة الموسيقى لم تكن كذلك في المجتمع المسلم. بل إن الثقافة الإسلامية قد أمدتنا بتسلسل هرمي لدرجات التعبير في فن الصوت أو ما يمكن أن يطلق عليه (هندسة الصوت)، وهذا التسلسل – كما تشير إلى ذلك باحثة معاصرة[1] – رغم أنه لا يتسم بالوضوح والصراحة فإنه قوي الدلالة في مضمونه. ويعطينا هذا التسلسل القدرة على الفصل بين الأنماط التي تتمتع بالتحبيذ والتقدير في فئة، والأنماط والمناسبات غير المستحبة في فئة أخرى باعتبارها محل جدل أو استهجان.

(1) د. لويز لمياء الفاروقي: الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة، ترجمة د. محمد رفقي محمد، مجلة المسلم المعاصر العدد 43 عام 1985م.

وقد كتب ابن تيمية يقسمها بين محرم ومكروه وواجب ومستحب[1].
والمتصفح للكتابات الإسلامية لن يجد صعوبة في تبين نوع من الإدراك للأثر الذي يمكن أن تتركه الموسيقى على المجتمع المسلم وعلى أفراده وعلى القيام بالواجبات الدينية.

ولم يخل عصر من العصور الإسلامية أو إقليم من أقاليم العالم الإسلامي من أفراد يكرسون وقتهم في سبيل مجالات متنوعة من التعبير الموسيقي أو يمارسونها فعلًا. ولكن الإسلام والمسلمين وضعوا قيودًا على ممارسة أنماط معينة من الفن الموسيقي، بينما أيدوا واستنبطوا أنماطًا أخرى. ووصلت هذه التفرقة إلى حدٍّ جعلهم لا ينظرون إلى الكثير من الأنماط المستحسنة لديهم باعتبارها موسيقى خشية اختلاطها أو ارتباطها بالأنماط الممنوعة في فن التنغيم الصوتي[2].

اهتمام العرب والمسلمين بالموسيقى:

يعتبر اهتمام العرب بالموسيقى اهتمامًا قديمًا؛ لارتباط الشعر العربي بالبحور والإيقاعات الموسيقية المرتبطة بهذا الشعر، والذي يعتبر من ناحية مجال العبقرية العربية قبل الإسلام، ولارتباط الموسيقى باللغة العربية التي هي في الأساس لغة موسيقية تعتمد على الأذن والسماع، ومن ناحية ثانية لارتباطها بالقرآن الكريم الذي يحدث ترتيله إيقاعًا موسيقيًا تتردد أصداؤه بين القارئ والسامع، وهو وجه من وجوه القرآن الكريم المعجز.

(1) انظر ابن تيمية: كتاب السماع والرقص،، الرسائل الكبرى جـ2 ص 295–330، مكتبة صبيح، القاهرة، بدون تاريخ.
(2) د. لويز لمياء الفاروقي، المرجع السابق.

ومن هنا لم يكن غريبًا أن يحث رسول الله ﷺ بعض الصحابة على ترتيل القرآن الكريم وتلاوته بصوت جميل، فإن لذلك وقعًا كبيرًا وتأثيرًا شديدًا في النفس، فقد كان أبو موسى عبدالله بن قيس الأشعري رجلًا حسن الصوت بالقرآن، حتى لقد قال رسول الله ﷺ: «**يا أبا موسى لقد أوتيت مزمارًا من مزامير آل داود**»، يعني أنه أوتي صوتًا حسنًا بالقراءة كصوت داود، ومن كان له مثل صوته من أهله وذويه.

وكان رسول الله ﷺ ربما استمع لأبي موسى من حيث لا يشعر بمكانه منه، فقد قال – صلوات الله عليه – ذات يوم: «**لو رأيتني يا أبا موسى وأنا أستمع قراءتك البارحة، لرأيت أمرًا يسعدك أن تراه**» فقال أبو موسى: «**أما أني لو علمت بمكانك يارسول الله لحبرته لك تحبيرًا**» يعني لحسنته لك تحسينًا وزينته لك تزيينًا.

وهذه الكلمة من أبي موسى تدل على أنه – رضي الله عنه – كان يستطيع أن يتلو القرآن بما هو أحسن من المزامير لو أنه أراد المبالغة في التزيين والتحسين؛ لأنه كان قد تلا مثل هذه التلاوة المشجية، ولم يكن قد بلغ حد استطاعته[1].

ومن هنا لم يجد المسلمون غضاضة في الاهتمام بالموسيقى والغناء، خاصة عندما تكون طريقًا إلى تهذيب النفس، أو مصاحبة لمناسبات اجتماعية ودينية عزيزة، وقد بلغ اهتمامهم بها أن أجادها الخلفاء والأمراء، كما يحدثنا التاريخ، فقد كان الخليفة الواثق بن المعتصم ملحنًا

(1) الشيخ أحمد حسن الباقوري: تحت راية القرآن، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، العدد 11 مصر عام 1996م.

ومطربًا مشهودًا له بالإجادة حتى من إسحاق الموصلي الذي لم يكن يشهد بالإجادة لأحد في الغناء والتلحين.

وكان الواثق يقول عن الغناء: «إنما هو فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل، وكثر في مكة والمدينة».. ويشير بذلك إلى أن الغناء العربي المتقن الذي كان ثمرة المجتمع الإسلامي الأول، إنما نشأ في مكة والمدينة، وكانت نشأته عندما كان العمال الفرس والروم يشيدون الحرم المكي وهم يغنون، فأخذ عنهم المغنون العرب وجددوا الغناء العربي بما أخذوه عنهم. ولم يحدث قط أن نهى أحد من حكام مكة العمال الفرس والروم عن الغناء في أثناء تشييدهم أبنية المسجد الحرام، أو قصور سكان مكة والمدينة.

ولما اكتمل فن الغناء العربي في أوائل الدولة العباسية صار اكتماله من أعظم الأدلة على ثبات الدولة وازدهارها، ثم انحدرت الدولة وتزعزع كيانها فانحدر معها فن الغناء وتدهور. وقد لاحظ ابن خلدون الظاهرة التاريخية، فقال في مقدمته المشهورة «أول ما ينقطع في الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء».

والعمران الذي يقصده ابن خلدون هو حضارة الدولة وتطورها العلمي والأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي. فإذا بقي كل هذا قائمًا، بقيت صناعة الغناء مزدهرة، وإذا تضعضع كانت صناعة الغناء أول ما يختل ثم ينقطع من ضروب النشاط الإنساني في الدولة. وقد أثبتت التطورات التاريخية صحة رأي ابن خلدون في جميع الأحوال.

مستويات الموسيقى:

وتأتي التلاوة المجودة للقرآن الكريم على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت، حائزة على أعلى درجات

الأهمية والقبول. وعلى مر القرون لاقى هذا التغني المنفرد المرتجل بالصوت القبول التام والتأييد المنقطع النظير – فعلى مدى أربعة عشر قرنًا ظلت قراءة القرآن الكريم تؤدى مع بعض التنوع في الأسلوب تبعًا للفرد والإقليم – دون أن تتخطى هذه النماذج حدود الطريقة التي خضعت للرقابة الصارمة من قبل المسلمين ذوي الشأن بعد أن ظهر الإسلام.

كما ألفوا العديد من الكتب تنكر وتستنكر أي تحوير في السمات الأصلية للترتيل القرآني وتحول دون أية سمات تدخل عليه من المحتوى الموسيقي الوطني للأجناس المتنوعة التي تتشكل منها الأمة الإسلامية.

كما أن وجود إحساس داخلي بالقيمة الجمالية الدينية متسم بالرهافة والتصميم، وقف حائلًا دون إقحام أيٍّ من المتغيرات في طريقة أداء هذا الترتيل ومحتواه. تلك التغيرات التي قد تقلل من اتساقه مع المتطلبات الدينية الجمالية التي تحدد تطوره. ولم يحدث أن اعتبر المسلمون هذا الترتيل ضربًا من ضروب الموسيقى رغم تطابقه مع كل مواصفات التعريف التي أشرنا إليها سابقًا. ودون أن ينكر أي منهم أن ترتيل القرآن يعتبر أسمى مثل في «هندسة الصوت» وهو المصطلح الذي استخدمناه الآن للدلالة على فئات الفن الصوتي المنغم[1].

وهناك أيضًا أنماط أخرى من الصوت لم يرتب المسلمون فيها كأنماط شرعية من أنماط «هندسة الصوت» التي ظهرت في الثقافة الإسلامية، ومع ذلك لم ينظروا إليها باعتبارها «موسيقى». فعلى سبيل المثال يقترب الآذان من الترتيل القرآني – وإن كان دونه، على ذلك التسلسل الهرمي – ذلك الآذان الذي يتغنى به خمس مرات يوميًا ويشترك مع التلاوة القرآنية في كثير من السمات في الأداء. وكذلك تهليل الحجيج

(1) لمياء الفاروقي، المرجع السابق.

وما يتغنون به من مديح الله تعالى أو النبي محمد ﷺ ، وتندرج ثلاثة مستويات أخرى بين أشكال التعبير الموسيقي تعتبر حلالاً، أي تلك التي لم تتغير تجاه شرعيتها، أولها: تشمل ضروب الموسيقى العائلية وموسيقى الحفلات، مثل أهازيج النوم للأطفال وأغاني النساء، وموسيقى الأعراس والاحتفالات الدينية والعائلية. وكلما التزمت هذه الموسيقى بالمثل الأخلاقية والجمالية للمجتمع زادت درجة تقبلها كنموذج لهذه الفئة من التعبير الموسيقي، ويطلق على المستوى الثاني منها في هذا التسلسل الهرمي «الموسيقى المهنية» وتشمل أغاني القوافل (مثل الحداء والرجز والركبان) وترانيم الرعاة وأناشيد العمل. وتجمع آخر هذه المستويات موسيقى الحرب الجماعية التي تستخدم لتحميس الجنود في المعركة، كما تستخدم في الاحتفالات الشعبية[1].

وتعتبر هذه المستويات الثلاثة الأخيرة ذات طابع دنيوي في أساسها وتجتمع داخل دائرة الحلال في تقسيمنا الهرمي مع أخرى تأتي دونها كنموذج من الموسيقى مقابل الفئات الأخرى التي تأتي على قمة هذا التسلسل باعتبارها ليست من الموسيقى؛ ومع ذلك لم تتعرض لاستنكار الدين أو الناس.

ورغم أن المسلمين لم يعتبروا هذه الأنماط المتدرجة على المستوى المتدني من المجموعة الحلال على نفس المستوى من التقدير مثل التجويد القرآني لكنهم يتفقون على أنها تعبيرات فنية صوتية تدخل ضمن دائرة الحلال، وتجد الدليل على ذلك في تراث الحديث في كتابات أئمة المدارس الفقهية الأربعة وعلماء المسلمين المعروفين.

(1) انظر Farmer, Henry Tabl Khana. Encyclopedie de islam 232–237 .supplementary Volume

وعلى قمة هذه المجموعة التي تشكل القسم الثاني تأتي الأنماط الارتجالية التي تعتمد على العزف الحر على الآلات أو الأصوات المنغمة، مثل الليالي والتقاسيم والاستخبار، وتلي هذه الأنماط الارتجالية الأغاني الموزونة والجادة مثل الموشحات والأدوار وبعض أشكال التصانيف.

ثم تأتي الموسيقى المرتبطة بأصول جاهلية غير إسلامية على مستوى دون ذلك، وتشمل أنماط الموسيقى التي لم يقرها جمهور العلماء لارتباطها بتراث الجاهلية أو الوثنية وما يحييه من أفكار وممارسات.

وفي الدرك الأسفل من هذا التسلسل الهرمي تأتي الموسيقى المثيرة للشهوات التي يرتبط أداؤها بالممارسات المنكرة، والتي يعتقد باستثارتها للأفعال المحرمة مثل شرب المسكرات والفسق والفجور وغيرها، وقد أجمع المسلمون على رفضها.

ويمكننا أن نجد معيارًا في الترتيب السابق حيث نجد مدى التوافق أو الاختلاف بين كل نمط منها والنموذج الأصلي للتجويد القرآني. فكلما زاد مقدار ما يستقيه من هذا التجويد القرآني، أي نمط من أنماط التعبير الموسيقي لبناء أساسه الديني أو الشعري أو الموسيقي، زادت درجة قبوله وشرعيته، وكلما زاد مقدار بعده عن هذا النموذج زادت درجة تعرضه للتقويم من جانب الإحساس الداخلي الجمالي في المجتمع الواعي أو تضمينه في مستوى أدنى من القبول والتقدير، حيث يشكل القرآن الكريم في صيغته المكتوبة والمقروءة أعلى نموذج وأسمى معيار للإنتاج الجمالي في الثقافة الإسلامية[1].

(1) Faruqi, Lois ibsen the Nature of Musical Art Islam Culture 1974

التأليف الموسيقي العربي:

وأول كتاب عربي عن الأصوات والغناء ظهر في العصر الأموي عنوانه «كتاب النغم» مؤلفه يونس الكاتب سبق «أبا الفرج الأصبهاني» في التأليف عن الغناء والموسيقى بمائتي عام على الأقل. وبعد «كتاب النغم» ألف يوسف كتاب «القيان» أي كتاب «المغنيات». ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنين حتى امتلأ بها العصر العباسي من بدايته إلى نهايته، ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكِنْدِي والفارابي وصفي الدين عبدالمؤمن الأرموي.

ويتعذر إحصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء، فقد ضاع كثير منه، أو بددته عوادي الزمان. ولا ننسى كثرة من المؤلفات النقدية التي كتبت حول الغناء، سواء بالقبول له والتحليل لممارسته وتعلمه، أو بالرفض له والإصرار على تحريمه، ومن أشهر هذه المؤلفات الأخيرة «رسالة السماع والرقص والصراخ» لابن تيمية، وكتاب «كف الرعاع.. عن محرمات اللهو والسماع» لابن حجر الهيثمي..

وقد اهتم المستشرق البريطاني هـ ج. فارمر في كتابه القيم «تاريخ الموسيقى العربية» بالإشارة إلى عشرات من مؤلفات العلماء والفقهاء عن الغناء والموسيقى، والتي مازالت مخطوطة حتى اليوم أو التي فقدت ولم يبق منها إلا العنوان واسم المؤلف في فهارس الكتب المفقودة[1].

ويبدأ المستشرق مؤلفه بالإشارة إلى الفارق الكبير بين الموسيقى الشرقية التي تفهم أفقيًا والموسيقى الغربية التي تفهم رأسيًا، كما تتميز الأولى بالنغم والإيقاع والزخرفة الصوتية، وهي الأمور الغريبة على الأذن

(1) كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص 41-43 الهيئة المصرية العامة 1998م.

الغربية. وقبل القرن العاشر لم يكن الفارق كبيرًا؛ إذ كان للجميع السلم الموسيقي الفيثاغوري السامي الأصل؛ والمبني على موسيقى الأجرام السماوية وتناغم الأعداد؛ حيث لا يعرف التلحين، وقد بدأ الاختلاف عندما أصبح للعرب طريقة للقياس الموسيقي، وفكرة عن التلحين(1).

وهكذا كان لبلاد الحجاز في مطلع الإسلام موسيقى ذات قياس يُعرف بالإيقاع، ومع أن العرب تبنوا في ذلك الوقت المبكر، نظرية جديدة في الموسيقى على يد «مسجاح» (714م) تحوي عناصر فارسية وبيزنطية على أسس عربية خاصة، فإنها ظلت فيثاغورية الطابع، وبقيت كذلك إلى سقوط بغداد (1258م) رغم ما قام به «إسحاق الموصلي» (850م) من تغيير في شكلها الفيثاغوري. ولقد كتب البقاء للنظرية القديمة بفضل تراجم أرسطو، وأرسطو كزينوس، وإقليدس وبطليموس. ورغم الاقتباس فالمعروف عن الكندي (874م) والأصفهاني (967م) وإخوان الصفا (القرن 10م) أن الطرق العربية والفارسية والبيزنطية في الموسيقى كانت مختلفة. وإذا كانت الأفكار الفارسية والخراسانية هي التي سادت في القرن الحادي عشر، فإن الفضل يرجع إلى موسيقي نظري وهو «صفي الدين عبدالمؤمن» (1294م) الذي أدخل ورتب نظرية جديدة مقننة وقبل نهاية العصور الوسطى نال سلم الموسيقى آخر رضاء الجماهير، وهو يمثل – حاليًا – في: ربع النغم، أو المقام عند عرب الشرق.

أما عن مزاولة الموسيقى فهي أمر أساسي بالنسبة للعربي، فالموسيقى تصاحبه من المهد إلى اللحد، من: الغناء لتنويم الطفل حتى الندب والرثاء. فلكل حال موسيقاها، من الفرح، والحزن، والعمل، واللهو، والحرب، والعبادة (الذكر). وفي هذا المقام يقارن «فارمر» بين احتفاظ العربي

(1) هـ ج. فارمر: تاريخ الموسيقى العربية ص 356، انظر تراث الإسلام.

بفتاة الغناء (القينة) واحتفاظ الرجل الأوروبي في البيت بـ(البيانو) وذلك أن الغناء الصوتي محبب لدى العرب أكثر من الموسيقى الآلية، ربما بسبب حبهم للشعر، وما شاع من كراهية بعض فقهاء الإسلام للملاهي (آلات الموسيقى).

واللحن عند العرب أشبه بالإيقاع، وزخرفته كثيرًا ما تتضمن ضربات إيقاعية، هي المقدمة التي تعرف باسم «التركيب» والآلات المصاحبة كانت لا تتغير أبدًا، وهي: العود والطنبور والقانون أو الناي. أما أهم أشكال الموسيقى فهي «النوبة» المركبة من أصوات حلقية وآلية، متتالية في حركات متنوعة، وكل ذلك يعني أن الموسيقى العربية هي موسيقى الأعداد الصغيرة، موسيقى القاعة الصغيرة، وليست «أوركسترالية».

أما موسيقى الهواء الطلق فهي: الحربية، والموكبية، وفيها تستعمل الآلات المناسبة من: الزمن أو السرناي، والبوق، والنفير، والطبل، والنقارة، أو القصعة.. وهكذا كان للموسيقى أهمية عسكرية؛ إذ صارت جزءًا من التكتيك الحربي، كما كان لكل أمير جوقته التي تعمل، خاصة أثناء النوبة، ورغم ما قيل في كراهية الموسيقى، فلقد اعترف بفوائدها، فالصوفية مثلًا نظروا إليها كوسيلة من وسائل الكشف الذي يوصل إليه عن طريق الانجذاب، وعن طريقها نظم الدراويش إيقاعات الذكر[1].

والحقيقة أن العرب جعلوا من صناعة الآلات الموسيقية فنًّا رفيعًا.. فهناك رسائل في صناعتها، كما اشتهرت مدن بذلك، مثل: إشبيلية. وهناك دلائل كثيرة على أن العرب كانوا محسنين ومبتكرين للآلات الموسيقية. فالفارابي (950م) يقال: إنه مبتكر الرباب والقانون، والزنام (القرن 9) رسم آلة هوائية تسمى ناي زنامي أو زولامي، وزلزل (791م) الذي

(1) السابق ص 359، 360.

كانت له طريقة موسيقية أدخل بها العود (الشبوطي). ولقد أحسن الحكم الثاني (976م) البوق، وأضاف زرياب (القرن 9م) إلى العود وترًا خامسًا. واشتهر العباس وأبو المجد (القرن 11م) بصناعة الأرغن. أما صفي الدين عبدالمؤمن (1204م) فقد ابتكر القانون المربع المسمى «بالنزهة» وآلة أخرى تسمى «المغني»..

ورغم وجود بعض مدونات موسيقية من القرن التاسع المبكر، فإن التأليف الموسيقي كان سماعًا بالأذن. وبعض المؤلفين كانوا يدعون – مثل الشعراء – أن الإلهام اللحني يأتيهم عن طريق الجن. وفي الأدب الموسيقي الغني كانت هناك قصص ومجموعات في: الأغاني، وكتب الآلات الموسيقية، وقانونية الموسيقى وجمالياتها، وتراجم لحياة المغنين والموسيقيين وسيرهم.

وأكبر من كتب في الموسيقى: المسعودي (957م) في مروج الذهب والأصفهاني (967م) في الأغاني. وفي الغرب نجد كتاب «العقد الفريد»، لابن عبد ربه (940م)، كما ألف يحيى الخدج المرسي (القرن 12) كتابًا في الأغاني تقليدًا لكتاب الأصفهاني.

أما أصحاب النظريات الموسيقية، فأولهم يونس الكاتب (765م) ويأتي بعده «الخليل بن أحمد» صاحب العروض (791م) ثم إسحاق الموصلي (850م) الذي كان مجددًا صاحب مذهب ومخترع إيقاعات وألحان. وبفضل حركة الترجمة عرف العرب مؤلفات اليونان القديمة في الموسيقى وعلم الصوت، ومن ذلك مبادئ النغم، وكتاب الإيقاع لأرسطو كزينوس، وكتاب مقدمات النغم وتقسيم القانون لإقليدس، وكتاب الموسيقى لنيقوماكوس، وكذلك رسالة بطليموس في النغم.

ومن كتب في الموسيقى النظرية المتأثرة باليونان فيلسوف العرب الكِنْدِي (874م) وكان له سبع رسائل في نظرية الموسيقى. وتحدث فيها عن الأصوات وأبعادها وأجناس المقامات وأنواع الألحان، وأثبت أن الغناء العربي فن قائم بذاته ليس هو بفارسي ولا رومي، بالرغم من أن العرب اقتبسوا بعض طرائق هؤلاء القوم في النغم، كما أخذوا عنهم استعمال «العود».

لكن العود في أيدي المغنين العرب استعرب تمامًا وصار مختلفًا عن عيدان الفرس والروم. ويقول الفيلسوف الكِنْدِي: «لكل أمة في آلة العود طريقة ليست لغيرها من الأمم». ولقد ضاعت كثير من مؤلفات الكندي. ولم يبق منها إلا ثلاثة كتب، وبعض مخطوطات مازالت في متاحف أوربا[1].

ويأتي بعد الكندي ثابت بن قرة (901م) والرازي (923م) ثم قسطا ابن لوقا (932م)، وأكبر النظريين العرب هو الفيلسوف الفارابي (330هـ) صاحب كتاب الموسيقي الكبير الذي ينص على أن سبب تأليفه للكتاب هو ما وجده من النقص والغموض في أعمال اليونان الموسيقية، كما وجدها في الترجمات العربية؛ ولذلك أتى كتابه هذا شامِلًا لجميع أنحاء الصناعة النظرية والعملية، وهو مخطوط ضخم له شهرة عالمية في الأوساط التي تعنى بدراسة الموسيقى العربية؛ نظرًا لغزارة مادته وقوة أسلوبه والمذهب المنفرد الذي سلكه المؤلف في تصنيفه[2].

(1) كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص 12.

(2) وقد قام بتحقيقه والتعليق عليه الأستاذ غطاس عبدالملك خشبة العضو الفني بمعهد الموسيقى العربية بالقاهرة، وراجعه وصوره د. محمود أحمد الحفني بوزارة الثقافة والإرشاد القومي، انظر: الموسيقي الكبير للفارابي، عرض وتحليل د. محمود أحمد الحفني، الهيئة العامة للكتاب، مصر عام 1995م.

وقد حكى الناس عن الفارابي أساطير اقترنت بأنه أول من اخترع العود، وأنه اخترع آلة كانت إذا حرك أوتارها بطرائق معلومة عنده أحدثت نغمًا لا يتمالك الإنسان عند سماعه من الضحك. ولعل الذين أشاعوا عنه هذه الطرائف، ربما نظروا في كتابه هذا، عن آلة قديمة وصفها الفارابي بأنها مستطيلة الشكل توضع عليها مسطرة مقسمة لقياس الأبعاد الصوتية في أجناسها المختلفة، ونحن لم نجد ما يدعونا إلى تصديق هذه الروايات عنه. غير أن الذي لا شك فيه أن الفارابي كان يزاول هذه الصناعة بالفعل، فأمكن له تعريف مبادئ هذا العلم والإحاطة بجميع نواحيه، فكان ينتقل بين موضوعاته انتقال خبير عالم بالصناعة العملية، فجاء كتابه في علم الموسيقى شاملًا كاملًا[1].

وللإمام الغزالي (505هـ/ 1111م) رأي مهم في الموسيقى، فقد رأى أن القلب الإنساني ينطوي على أسرار وأحوال، وأن الألحان والأنغام هي التي تظهر تلك الأحوال، وذلك من خلال التشابه الإيقاعي بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية، وحدد كذلك أنواعًا من الموسيقى لها تأثير الترقي والتهذيب على النفس والحث على الشجاعة والقتال؛ حيث قال: «إن في أعماق النفس الإنسانية شوقًا نحو شيء عظيم مجهول؛ والموسيقى هي التي تحرك هذا الشوق وتوجهه[2]».

وقد تحددت نظرية للفن عند الغزالي في كتاب «آداب السماع والوجد» من «إحياء علوم الدين» حيث فند حجج المنع والتحريم للغناء والموسيقى،

(1) السابق ص 16.
(2) الغزالي: إحياء علوم الدين ج2 ص 244-247.

ووحّد بين النفس السوية وتذوق الفنون الجميلة حين قال: «مَنْ لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج»[1].

ومن الجدير بالذكر أن الذي يحدد طبيعة الموقف تجاه الموسيقى قبولًا أو رفضًا هو السياق أو المقام الذي يتم فيه الأداء الموسيقي، وهناك عوامل ثلاثة تحدد هذا السياق، أوردها الغزالي في سجع لطيف «الزمان، والمكان، والإخوان» أي وقت الممارسة وزمانها وإخوان المنادمة فيها[2].

وحين أورد الغزالي «زمان» الأداء الموسيقي باعتباره عنصرًا هامًا لتحديد شرعية الموسيقى والموسيقيين، إقرارًا أو إنكارًا، فإنه قد عرض لأمر ذي شقين، الشق الأول يعتبر أهمية الزمان على أساس أنه إذا ما اعترض الأداء أو الاستماع بالنمط الموسيقي زمانًا مخصصًا لتحقيق هدف ديني أسمى (مثل الصلاة أو رعاية الأسرة) فهو من الأمور المفسدة التي يجب اجتنابها.

والشق الثاني يكمن في استناد هذا التبرير إلى الإجماع بين المسلمين على أن الحياة ليست عبثًا وأنه يجب ألا نخصص سوى وقت قصير للمتعة الزائفة؛ ولذا فإن الغزالي يرى أن الفرد – سواء كان مؤديًا لنمط موسيقي أو مستمعًا له – إذا ما أعطى جل وقته للاستماع انقلب الأمر من لهو بريء إلى زيغ جريء[3]. وشدد الكُتَّاب الآخرون تشديدًا مماثلًا على أهمية الممارسة المحددة.

(1) السابق ج2 ص 342.
(2) السابق ج2 ص 301.
(3) السابق ج2 ص 283، 301.

ويأتي اعتبار «المكان» للدلالة على اقتناع المسلمين الصريح بأن الحكم على الموسيقيين بالصلاح أو الطلاح يعتمد على سياق الممارسة أو المقام الذي تم فيه الأداء؛ حيث تتساوى درجة الأهمية المعطاة لمقبولية المكان الذي يحدث فيه الأداء الموسيقي مع الدرجة المعطاة للمناسبة التي ارتبطت به في تكوين حكمنا على من يقوم بهذا الأداء أو من يستمع إليه.

ثم يأتي العامل الأخير وهو «الإخوان» أو الرفاق في الأداء أو الاستماع، فإذا ما تسبب هذا الأداء أو الاستماع في وضع الفرد في صحبة الأخيار والكرام فلا غبار عليه ولا ضرر منه، ولكنه إن تسبب في وضعه في صحبة تلهيه عن الواجبات الدينية أو المسئوليات الاجتماعية أو ينتج عنه انتقاص من وضعه الأدبي فقد وقع هذا العمل في دائرة المحظور بغض النظر عن ماهية الأداء الموسيقي في ذلك المقام[1].

ولذلك سوف يرى الإمام الشيخ عبدالغني النابلسي فقيه المذهب الحنفي في القرن 17م، وكذلك الشيخ شلتوت إمام الأزهر، أن أي تحريم للموسيقى ورد في تراث الحديث قد ورد معه الخمر والقينات والفسوق والفجور. ومن هنا يرى كلاهما أن التحريم قد بني على مقام الأداء ومتعلقاته وليس موجهًا للموسيقى ذاتها. فالتحريم لم يبن على إنكار الموسيقى ذاتها، وإنما على استخدامها في ظروف آثمة أو مرتبطة بالمفاسد.

ولذلك تؤكد د. لويز لمياء في بحثها السابق – ونحن نوافقها على ذلك – على أننا لا يمكننا تقويم أي عمل موسيقي إلا باعتباره كُلًّا مركبًا من كافة خصائص الإنتاج الفني وكل المظاهر المتعلقة بأدائه، ومن خلال هذا الاعتبار بكلية العمل الموسيقي يسهل علينا فهم الأسباب الكامنة

(1) د. لويز لمياء الفاروقي: الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة، ص 123–125.

وراء التنوع الكبير في آرائه صلى الله عليه وسلم تجاه حوادث محددة من أنماط هندسة الصوت.

فإذا استعرضنا بعض المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالموسيقى فسنجد أن إخوان الصفا قد كتبوا رسالة من رسائلهم في الموسيقى، أما ابن سينا الفيلسوف المسلم (1037م) فلم تكن الموسيقى – على إجادته لها – إلا جزءًا من مواهبه وأعماله ومؤلفاته. وقد كشف عن معارفه الموسيقية في مقدمته لفنون الموسيقى، وفي كتابيه الشهيرين «الشفاء» و«النجاة».

أما أشهر النظريين في علم الموسيقى في الأندلس، فهو ابن باجة « Avempace الذي كتب رسالة في الموسيقى كان لها من الشهرة في الغرب الأوربي مثلما كان لنظرية الفارابي في الشرق الإسلامي. أما ابن رشد Averroes «1198» فقد عالج نظريات الصوت في تعليقه على كتاب أرسطاطاليس في الروح (Deanima).

وفي تقييم هؤلاء النظريين من كتّاب الموسيقى العرب، يقرر «فارمر»[1] في كتابه الهام عن الموسيقى أن معظمهم مهرة في الرباعيات، وأنهم كانوا حسابيين وفيزيائيين. ومن الحقائق: أن التأمل النظري في الموسيقى وفي أصول طبيعة الصوت، قادهم إلى القيام بأعمال تجريبية كثيرًا ما دلتهم على بعض الأخطاء في النظريات.

وهكذا فإن نقد «صفي الدين» لتعريفات الفارابي وابن سينا تظهر طبيعة هؤلاء الباحثين الذين لا يقبلون كلام السابقين مهما عظمت أسماؤهم، مادامت تقاريرهم لم تكن صحيحة. فالمعروف أن النظريين

(1) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ص 367.

أضافوا الكثير إلى أعمال اليونان، ومقدمة كتاب الموسيقى الكبير للفارابي تعادل في الحقيقة إن لم تفق، أي عمل وصلنا من اليونان.

أما عن وصف الآلات الموسيقية الذي قام به الكندي والفارابي والخوارزمي وإخوان الصفا فيؤكد أن العرب سبقوا أوروبا في هذا المجال بعدة قرون. وعن المدرسة المنهجية التي أقامها «صفي الدين» فإنها أخرجت ما يمكن أن يعتبر أتقن سلم موسيقي أمكن تقسيمه، كما يرى «هيوبرت باري Parry ». وإذا كان تراث العرب في الموسيقى لم يصل منه إلى أوروبا إلا القليل، فمن المعروف أن موسوعتيّ الفارابي في الموسيقى قد نقلتا إلى اللاتينية بمعرفة يوحنا هسبا لنسيس، وجيرار الكريموني (1187م).

كما كان للترجمات العبرية في موضوعات الموسيقى العربية أهمية خاصة في أوروبا. ويظهر الأثر العربي في الموسيقى وعلم الصوتيات في أوروبا العصور الوسطى في مؤلفات: المترجم «جون يسلاف» (1150م)، وفنسان دي بوفيه (1264م)، وإيزيدور الإشبيلي وغيره.

وكذلك الأمر بالنسبة لـ«روجر بيكون» (1280م) الذي يذكر الفارابي مع بطليموس وإقليدس في فصل الموسيقى، ويشير إلى ابن سينا في مسألة الشفاء عن طريق الموسيقى.

ورغم ما يقال من أن الأثر العربي في الموسيقى الأوروبية غير واضح على أساس أن الأخذ المباشر بالسماع أهم من الاتصال الأدبي لكن «فارمر»[1] يثبت أن الأثر العربي يظهر في الإيقاع الذي لم يكن تعرفه أوروبا. وأول من أشار إلى ذلك هو «فرانكو الكولوني» (1190م).

(1) السابق: ص 369، 370.

ويظهر أثر الاقتباس بشكل واضح في أسماء الآلات العربية المعروفة في اللغات الأوروبية مثل العود lute والرباب Rebe، والقيثارة Guitar والنقارة Naker.[1]

وكذلك الزمر Zambra والطرب Troopan ، والصنوج Songas ، والنفيل Annfil وغيرها، وتؤكد د. سيجفريد هونكه على أن النوتة الموسيقية المعاصرة أصلها عربي، والتي يقال إن الموسيقي الإيطالي «جيدفون آرينزو» قد أخذها عام 1026م عن نشيد يوحنا[2].

أما الدكتور إدموند[3]، فقد كشف عن حقيقة آمن بها ودافع عنها في عدد من مؤلفاته، وهي أن الموسيقى العربية هي أم الموسيقى الإسبانية، وأن إسبانيا هي أم الموسيقى العالمية. وأعلن المستشرق «خوليان ويبارا» أن موسيقى القرون الوسطى ترجع إلى أصل عربي، وقال: «إذا نحن احتجنا إلى البحث في الموسيقى الكلاسيك Classique لجأنا إلى الموسيقى العربية واتخذناها سندًا. وقد أقام الأدلة على ما ذهب إليه في كتابيه (La musica de les comliges, La musica and luza) وعنه أن الموسيقى قديمة العهد، وقد رافقت النشوء الإنساني؛ لأنها مظهر من مظاهر الحالات النفسية، وقبل دخول العرب إسبانيا لم تكن هناك سوى الموسيقى المدعوة Ficta وهي مجموعة من ألحان كنسية مأخوذة من اليونان. وكان القسس يحرصون عليها جد الحرص، فلما جاء العرب وازدهرت حضارتهم تموجت أنغام الزجل والحجاز في أفق إسبانيا، ولم تلبث أن اتصلت بها الموسيقى الشعبية واكتسبت منها روحًا

(1) انظر سعد زغلول عبدالحميد: علوم العرب القديمة، مجلة عالم الفكر ج8 العدد1، 1977م.
(2) سيجفريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب،، 494 بيروت عام 1981م.
(3) المقتطف: نوفمبر عام 1982م، ترجمة عقل الجر.

جديدة، فنشأت من ذلك الموسيقى الإسبانية، ونحن ندعوها الموسيقى العربية[1].

الموسيقى بين الطبيعة والفن:

الصوت الموسيقي - من حيث هو مادة موسيقية - يتميز هو نفسه بطابع فريد؛ إذ لا يكون مستمدًا من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي. وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع الاستقلال عن الطبيعة:

فمادة التصوير - على سبيل المثال، وهي الألوان - مستمدة من الطبيعة، والمصور لا يستقي ألوانه من الطبيعة فحسب، بل إنه هو نفسه يتعلم منها أيضًا في ممارسته لفنه، حينما يدرس ويتأمل ملمس الأشياء، ومدى صلابتها وعمقها وظلالها وضوئها. وفن المعمار - وكذلك فن النحت - يستمد أحجاره ومواده ذات الكتلة والحجم من الطبيعة. والشاعر أو الأديب على وجه العموم يستخدم كلمات مستمدة من لغة وقاموس شعب ما.

وقد يقال إن الطبيعة تحفل بأصوات جميلة تبعث البهجة والمتعة في نفوسنا: كهمسات النسيم التي تداعب أوراق الأشجار أو خرير الماء في جداول الأنهار، وقد تتخذ هذه الأصوات طابعًا موسيقيًا أو نغميًا كما في غناء بعض الطيور، غير أن هذا القول غافل عن أن هذه الأصوات لا تشكل موسيقى ولا هي حتى تمثل مادة قابلة للتشكيل الموسيقي كعمل فني؛ لأنها تنتظم أو تترابط في تشكيل معين بحيث تقدم لنا صور كلية معبرة، فضلًا عن ذلك فإنها تتألف من نغمات محدودة للغاية تتكرر على نحو

(1) د. أنور الجندي: أضواء على الفكر العربي الإسلامي، ص 72، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر عام 1986م.

رتيب بحيث لا تصلح كمادة موسيقية، ولا شك أن هذه وإن لم تكن نتاجًا لوعي إبداعي بمفهومنا الإنساني للإبداع الفني، فإنها نتاج إبداعي إلهي قصدي أراد من خلال هذه النفحات البسيطة المتكررة حث حسنا الجمالي وتنبيهه على تقدير قيمة الصوت الموسيقي والاستمتاع به جماليًا.

لذلك فإن غاية ما يمكننا قوله هنا هو أن هذه الأصوات الجميلة في الطبيعة قد ولدت في الإنسان حسًا موسيقيًا أوليًا، تمامًا مثلما استقى من الطبيعة حسًا جماليًا أوليًا، ولكن في حين أن المصور أو النحات أو المعماري قد وجد في الطبيعة مواد يمكن أن يستخدمها في تعبيره الجمالي لم يجد الموسيقار شيئًا يستعين به سوى حسه الموسيقي الأولي، كان عليه أن يبدع بنفسه أدواته التعبيرية الخاصة[1].

ويؤكد د. سعيد توفيق أن هناك صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة، فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيها من شهيق وزفير، وحركات بطيئة نسبيًا، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة، وفي الطبيعة إيقاع يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة.

ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلًا عضويًا أو طبيعيًا ما دامت الحركة الطبيعية ترديدًا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية، مما أدى إلى تكوين ما يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان[2]، وإن كل ما يعنيه هذا بالنسبة لنا هو أن الحس الإيقاعي الأولي لدى الإنسان له أصول طبيعية، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن الإيقاع الموسيقي يستمد من إيقاع الطبيعة أو يكون

(1) د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، ص 127.
(2) د. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، ص 20-21 ، مصر، عام 1956م.

ترديدًا له، وإنما هو لغة فنية ابتكرها الإنسان للتعبير عن إحساسه بالإيقاعات الباطنة لانفعالاته وعواطفه ومشاعره بوجه عام.

إن الطبيعة تمد الإنسان بالحس الإيقاعي الأولي الذي يعكس مشاعره وانفعالاته إزاء الطبيعة والعالم بأشيائه، غير أن نضج هذا الحس وتطوره يرجع إلى مدى ما يبتكره ويطوره من أدوات يتعامل من خلالها مع عالمه، ومن بين هذه الأدوات الآلات الموسيقية بصوتياتها التي ابتكرها الإنسان ويطورها، وهو أمر يعكس بلا شك تطوره الحضاري بالمعنى الواسع[1].

ومن هنا لا يكون غريبًا أن نجد كثيرًا من الأدباء والمفكرين الإسلاميين يهتمون بالموسيقى والغناء، خاصة في عصر ازدهار الدولة الإسلامية، فيحصي لنا التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»[2] عددًا من المغنين في بغداد لا يتصور وجوده في بلد واحد بهذه الكثرة، وأشار إلى اهتمام الناس خاصتهم وعامتهم بالغناء في بغداد وغيرها من عواصم الإسلام.

يقول الثعالبي: «قال بعض الفلاسفة أمهات لذات الدنيا أربع: لذة الطعام، ولذة الشراب، ولذة النكاح، ولذة السماع». فاللذات الثلاث لا يوصل إلى كل منها إلا بحركة وتعب ومشقة، ولها مضار إذا استكثر منها، ولذة السماع قلت أم كثرت صافية من التعب، خالصة من الضرر»، وقال: «ومن خواص السماع أنه لا يحجزه شيء، ولأن الجمع بينه وبين كل لذة وعمل ممكن، وأن الإبل والخيل والحمير تستطيبه، والصبيان الرضع تستلذه، والوحوش والطيور تصغي إلى الفائق منه وتفرح عليه».

(1) د. سعيد توفيق: السابق، ص 128.
(2) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، جـ2 ص 183.

ويقول: «وكان بعض فقهاء المتكلمين يقول: قد اختلف الناس في السماع، فأباحه قوم وحظره آخرون، وأنا أخالف الفريقين، فأقول إنه واجب لكثرة منافعه، ومرافقه، وحاجة النفوس إليه، وحسن أثر استمتاعها به».

ونقل عن بعض الصالحين والخلفاء والشعراء والفلاسفة أقوالًا تؤيد هذا الاستحسان ومنه قول بختيشوع: «الغناء غذاء للروح، كما أن الطعام غذاء للجسم»[1]. ومن الجدير بالانتباه أن نجد أبا حيان التوحيدي يسأل في كتابه «الهوامل والشوامل» مسكويه: «ما سبب تصاغي البهائم والطير إلى اللحن الشجي، والنغم الندي، وما الواصل منه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتي على نفسه؟». وكما نرى، فإنها أسئلة تدور حول المستمع وتأثره بالغناء. ويجيبه مسكويه بإجابات مطولة شارحًا ذلك ومبررًا.

وفي المقابسات يخص التوحيدي المقابسة رقم 19 بالحديث عن الغناء يقول: «خرج أبو سليمان المنطقي يومًا ببغداد إلى الصحراء بعض أيام الربيع قصدًا للتفرج والمؤانسة، وكان معنا أيضًا صبي دون البلوغ جهم الوجه بغيض المحيا شتيم المنظر، ولكنه كان مع هذه الصورة يترنم ترنمًا نديًا عن جرم ترف، وصوت شج، ونغمة رخيمة، وإطراق حلو. وكان معنا جماعة من طراق المحلة، فلما تنفس الوقت أخذ الصبي في فنه، وبلغ أقصى ما عنده، فترنح أصحابنا وتهادوا وطربوا، فقلت لصاحب لي ذكي: أما ترى ما يعمل بنا شجى هذا الصوت، فقال: لو كان لهذا من يخرجه ويعنى به، ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية، ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع بديع الفن».

(1) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 230.

ويتدخل أبو سليمان في الحديث فيردد القول حول الصناعة أو الفن بين الطبيعة والتحصيل، أو الموهبة والدراسة والتثقيف، فيرى أن الفتى قد وهب طبيعة الغناء، وأن الطبيعة محتاجة إلى الصناعة في هذا المكان؛ لأن الصناعة هنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة.. ويمضي في شرح هذا القول، في حوار مع تلاميذه وجلسائه يستجلون غامضه ويطلبون زيادة المعرفة من معلمهم الفيلسوف[1].

الإمام الغزالي والسماع:

ومن أجل الغناء والصوت الجميل كتب حجة الإسلام الشيخ أبو حامد الغزالي (505هـ) كتابًا رائعًا عنوانه «آداب السماع والوجد» حيث رأى الغزالي أن الصوت الجميل يثمر في القلب ثمرة تسمى «الوجد» وأيقن أن السبيل إلى استثارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل..

وتتجلى في «آداب السماع والوجد» لمحات من شخصية الإمام الغزالي في جسارة قلبه ورجاحة عقله، وبلاغة بيانه وآرائه، وحلاوة منطقه وذكائه!... لا يهوله من قالوا بتحريم الغناء ولا من أباحوا بعضه وحرموا بعضه الآخر، ولا يجد في الاستقلال برأيه حرجًا، مادام لديه البرهان على إباحة الغناء، ومادام قادرًا على دحض حجج القائلين بتحريمه!

وفي عصر الغزالي ملأ المتصوفة الآفاق، وبهروا العام والخاص، وكتبوا الشعر والنثر، وصنفوا الكتب والرسائل وألفوا الفرق والطرق والحلقات، واتخذوا الشارات والعلامات، واحتاجوا في خلواتهم واجتماعاتهم إلى الغناء والموسيقى لتأريث الوجد في قلوبهم؛ تعلقًا بالله، وحثًا للسير على هداه. خاصة وأن للموسيقى تأثيرًا لا ينكر على وجدان المتصوف، وشراب

(1) محمد زغلول سلام: الموسيقى والغناء في كتابات أبي حيان التوحيدي ص 128، 130، مجلة فصول جـ15 العدد 1 ربيع عام 1996م..

طربه وبكائه وشوقه وهيامه، وعن طريق بعض أنواع من الموسيقى يتواجد الصوفي حتى يبلغ أقصى لذات الوجد، وأطيب سوانح الوصال.

وقد استلهم الغزالي من نصوص الآيات والأحاديث كل براهينه النقلية والعقلية على صحة السماع وإباحته، وأثبت أن الآية التي تقول: ﴿إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ﴾ تحمل في كلماتها المباشرة ومعانيها الظاهرة استنكار الصوت القبيح، واستحسان الصوت الجميل.. ومادام الصوت القبيح منكرًا والصوت الجميل مستحسنًا، فلا يصح في الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء. لقد كان الغزالي يدافع عن حق الإنسان المتدين في التعبير الفني، والتمتع بثمرات التعبير الفني، وكان السماع أو الغناء، أهم أشكال هذا التعبير في عصره. فليس حتمًا ولا قدرًا مقدورًا، أن يضمحل التعبير الفني في المجتمعات المستظلة براية الدين، على الرغم من أن بعض المتدينين استغنوا عن أشكال من التعبير الفني، ولكن الناس في عصر الغزالي وقبل عصره، وجدوا في الغناء والسماع تعبيرًا فنيًا يلائم الملابسات الموضوعية في حياتهم ويجعل من وجوده ضربة لازب، ولا يخالف الدين في منقول من أوامره ونواهيه أو في معقول.

وقد اكتشف الغزالي، وهو يبحث في قضية الغناء والسماع أن في داخل الإنسان فطرة سوية تتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فني، يأخذ صورًا شتى، من بينها ذلك الشكل من الغناء والسماع، فهل يكون ما في هذه الفطرة من عمل ساحر، أو من عمل الشيطان؟!

ونجده في مقدمته للكتاب يضع الجواب في قوله: «الحمدلله الذي أحرق قلوب أوليائه بنار محبته، واسترق هممهم وأرواحهم بالشوق إلى

لقائه ومشاهدته، ووقف أبصارهم و بصائرهم على ملاحظة حضرته، حتى أصبحوا من تنسم روح الوصال سكرى.. إن سنحت لأبصارهم صورة، عبرت إلى المصور بصائرهم، وإن قرعت أسماعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم، وإن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق أو مهيج، لم يكن انزعاجهم إلا إليه، ولا طربهم إلا به».

ويضع الغزالي في هذه المقدمة إذن مسلمته الأولى في البحث، فهو يبحث في الغناء كأداة للطرب الصوفي الذي هو في رأيهم باب إلى الله تدخل منه سرائرهم إلى أقداس محبته ورضاه، وقد رأى الغزالي من أحوال الصوفية في نيسابور وبغداد والقدس ودمشق ما أقنعه أن الغناء والموسيقى يحملهم بجناحيه إلى القمم الروحية العالية والذرى الإلهية الشماء، خاصة حينما يكون مصحوبًا بالشعر الصوفي الراقي، وكلماته التي تخاطب الروح قبل أن تخاطب العقل.

ورأى الغزالي أن الصوفية يفردون لكل وقت نغمة حزن أو نغمة انتشاء أو نغمة شوق، كأنهم في ذلك سائرون على النهج الذي رسمه الفيلسوف الطبيب ابن سينا حين قرر في بعض كتاباته أن فترة شروق الشمس تصلح لها نغمة، فإذا اكتمل إشراقها وجب الانتقال إلى نغمة ثانية، وإذا ارتفعت في السماء فالغناء من نغمة ثالثة، وبعد ساعة يجيء دور نغمة رابعة، وفي الغروب ترتفع مع أول خيوط العتمة نغمة خامسة، وهكذا يتقلب الصوفي بين أحوال مختلفة في السماع وما يرد إلى قلبه منه من آثار.

ويدلل الغزالي على صحة الغناء وإباحة استماع الموسيقى معتمدًا على أمرين: النص والقياس. أما القياس فيرجع إلى تلذذ حاسة السمع

بإدراك ما هو مخصوص بها، وللإنسان عقل وحواس خمس، لكل حاسة إدراك، وفي مدركات تلك الحاسة ما يستلذ، فلذة النظر في المبصرات الجميلة كالخضرة والماء الجاري والوجه الحسن، وسائر الألوان الجميلة، وهي في مقابلة ما يكون من الألوان الكدرة القبيحة.

وأما النص: فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده؛ إذ قال: ﴿يَزِيدُ فِي ٱلْخَلْقِ مَا يَشَآءُ﴾ .. فقيل: هو الصوت الحسن.. وفي الحديث: «ما بعث الله نبيًا إلا حسن الصوت». وقال عليه السلام: «لله أشد أذنًا للرجل الحسن الصوت بالقرآن، من حاجب القينة لقينته» وفي الحديث في معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت في النياحة على نفسه وفي تلاوة الزبور، حتى كانت تجتمع الإنس والجن والوحش والطير لسماع صوته، وقال النبي ﷺ في مدح أبي موسى الأشعري: «**لقد أعطي مزمارًا من مزامير داود**».

هذا فضلًا عن سماع النبي ﷺ وعائشة وراءه رجال الحبش يغنون ويلعبون، وعدم نهيه عن ذلك، بل استحسانه لهذه الأمور، خاصة حين تكون في أيام عيد أو في مناسبات اجتماعية كالأفراح.

وبعد تفنيد طويل لأسانيد من قالوا بتحريم الغناء يقول الغزالي: «فإن تأثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم، فإن جميعها يتأثر بالنغمات»(1).

ويقول الغزالي صراحة: «السماع في أوقات السرور، تأكيد للسرور وتهييج له مباح... إن كان ذلك السرور مباحًا، كالغناء في أيام العيد، وفي العرس، وفي وقت الوليمة... إلخ. ووجه جوازه أن من الألحان ما

(1) الغزالي: الإحياء كتاب آداب السماع والوجد.

يثير الفرح والسرور والطرب، فكل ما جاز السرور به جاز إثارة السرور فيه».

ثم يتطرق الغزالي إلى تأثير الموسيقى والسماع في الصوفية، وكيف يساعدهم على تحقيق نوع من السمو الروحي وارتقاء أحوال ومقامات وجدانية لا يتيسر لهم ارتقاؤها دونه، يقول: «سماع من أحب الله وعشقه واشتاق إلى لقائه فلا ينظر في شيء إلا رآه فيه سبحانه، ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه أو فيه، فالسماع في حقه مُهيج لشوقه ومستخرج منه أحوالًا من المكاشفات والملاحظات لا يحيط الوصف بها، وتسمى تلك الأحوال بلسان الصوفية وجدًا مأخوذًا من الوجود.. وحصول هذه الأحوال للقلب بالسماع، سببه سر الله تعالى في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، وتسخير الأرواح لها، وتأثرها بها شوقًا وفرحًا وحزنًا».

وقد عرف تأثير السماع عند الصوفية في عصر الغزالي، فأول درجاته فهم المسموع وتنزيله على معنى يقع للمستمع ثم يثمر الفهم الوجد، ويثمر الوجد حركة الجوارح، وقد شرح الإمام السهروردي في كتابه «عوارف المعارف» تأثير السماع عند الصوفية حيث قال: «السماع الحق تارة يثير حزنًا، والحزن حار، وتارة يثير شوقًا، والشوق حار، وتارة يثير ندمًا، والندم حار، فإذا أثار السماع هذه الصفات من صاحب قلب مملوء ببرد اليقين «أبكى وأدمع».

ومن هنا يقول الغزالي كلمته البليغة ذات الدلالة: «والبليد الجامد القاسي القلب، المحروم من لذة السماع، يتعجب من التذاذ المستمع ووجده واضطراب حاله وتغير لونه، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج»، واللوزينج لون حلو لذيذ من الطعام لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال،

وكذلك غلاظ القلوب والعقول، لا يدركون لذة الغناء، كما رآهم الغزالي في عصره، وكما نراهم في عصرنا[1].

وينقل الغزالي من كلام المتصوفة عن الوجد والتواجد كلمات حساسة عطرة منها قول بعضهم: «في القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ، فأخرجتها النفس بالألحان». وقال آخر – وقد سئل عن سبب حركة الأطراف على وزن الألحان والإيقاعات –: «ذلك هو العشق العقلي» وأما رأي الغزالي في الوجد فيصوغه في قوله: «إنه حالة يثمرها السماع، وهو وارد حق جديد عقيب السماع يجده المستمع من نفسه».

ذلك هو السماع أو الغناء، أما آدابه، فأولها: مراعاة الزمان والمكان والإخوان.. وثانيها: أن يتوافر الذوق لدى المستمع، فمن لم يكن له ذوق السماع، فاشتغاله به اشتغال بما لا يعنيه، والأدب الثالث: هو الإصغاء وحضور القلب. والرابع: ألا يرفع المستمع صوته بالبكاء متصنعًا، ولكنه إن رقص أو تباكى فهو مباح إذا لم يقصد به الرياء، والخامس: حين الصحبة في مجلس السماع والوجد. وهكذا يكون الرقص أيضًا مباحًا في مجالس السماع[2].

وهذا الذي يذكره الغزالي في مؤلفاته عن أحوال الصوفية مع السماع ليس غريبًا عنهم، فإننا قد وجدنا كثيرًا من المؤلفات التي تتحدث عن الصوفية تذكر كثيرًا منه، ففي كتاب «الإشارات الإلهية» للتوحيدي حديث طويل عميق عن سماع الصوفية، وأثره في تخليص الروح من قيود الجسد، ورفع درجات الوجد عند السالكين.

(1) كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص 46، 47.
(2) السابق ص 46، 47.

كما يسأل التوحيدي في كتابه «الهوامل والشوامل» مسكويه أسئلة عن التذوق الفني، ومنها ما يتعلق بتذوق الألحان والغناء، يقول: «لم إذا أبصر الإنسان صورة حسنة أو سمع نغمة رخيمة قال: «والله ما رأيت مثل هذا قط ولا سمعت مثل هذا قط؟ وقد علم أنه سمع أطيب من ذلك، وأبصر أحسن من ذلك». ويسأله: «لم صار من يطرب للغناء، ويرتاح للسماع يمد يده ويحرك رأسه وربما قام، وجال، ورقص، ونعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا من يخاف، فإنه يقشعر وينقبض، ويواري شخصه، ويغيب أثره ويخفض صوته، ويقل حديثه؟»[1].

الصوفية والموسيقى:

من الجدير بالذكر أن الصوفية هم الذين أغنوا الغناء والموسيقى في العالم العربي بمختلف المقامات والأنغام، فالألحان التي نعنيها اليوم ليست محدودة بتلك المقامات التي صنعها الموصلي أو ابن جامع في بغداد أيام عهدها الزاهر، ولكنها أرحب من هذا وأفسح، وأكثر تلوينًا وتطريبًا، والفضل في هذا يرجع إليهم، لأن انتشار طرقهم ومجامعهم في مصر والشام والعراق وفارس وتركيا والهند قد ساعد على التداخل والتمازج بين ألوان الغناء والموسيقى في هذه الأقطار، وعلى خلق وحدة فنية من هذه الألوان ترتاح لها الآذان وتهش لها النفوس والأرواح بين جميع شعوب العالم الإسلامي، على الرغم من اختلاف اللغة والمزاج.

كما أن للصوفية فضلًا آخر، وذلك أنهم بحكم اتصالهم الوثيق بالعامة، وتغلغلهم في مختلف الطبقات الشعبية قد أتاحوا دائمًا الفرصة لظهور أصحاب الأصوات والمواهب الفنية من أبناء هذه الطبقات في

(1) التوحيدي: الهوامل والشوامل مسألة رقم 9 ص 139.

حلقات الذكر ومحافل الإنشاد، ومن ثم كانت هذه الحلقات والمحافل مدارس تخرَّج فيها أعلام الغناء وشيوخ الملحنين الذين ملكوا الصناعة في هذا الفن.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الصوفية قد طبعوا الغناء والموسيقى بطابع خاص، وأعني به طابع الحنان الذي تذوب فيه النفوس وتهيم به الأرواح؛ ذلك لأن الغناء عندهم يقوم أصلًا على التضرع والابتهال والرجاء في الله؛ مما يستوجب الرقة والحنان والصفاء الروحي، ثم إنهم يربطون الإنشاد بحركة الإيقاع في الذكر ربطًا محكمًا، والحرص على الانسجام في الانتقال من طبقة إلى طبقة ومن مقام إلى مقام، مما يبعث في النفس الانسجام والبشاشة[1].

والصوفية يسمون المُغَنِّي الذي ينشد الأشعار في محافلهم «بالقوال» وكان في أول الأمر شيخ الجماعة، فهو يقول وهم يسمعون ويتواجدون، كل وفقًا لحاله والمعنى الذي يتصل بقلبه من سماع القوال. ويشترط الإمام «الجنيد» أن يكون القوال بدون أجر. ويقول «أبو طالب المكي»: «يجب أن يكون القوال بدون أجر، فهو الذي يمدهم، وينشد لهم من درر الشعر ما يناسب حالهم، وتقوى به قلوبهم على السير إلى المقامات العلية».

ولم يكن القوالون الذين ينشدون الشعر للصوفية في عهدهم الأول يعتمدون على آلات موسيقية؛ لأن الصوفية الأول كانوا يتحرجون من ذلك، إنما كانوا يعتمدون على رخامة الصوت، وقوة الأداء، وبراعة التقطيع والترجيع، وقد اشتهرت مجالسهم في العراق دار الخلافة، كما اشتهرت للصوفية مراكز كثيرة امتدت في خراسان ومرو وبلخ ونيسابور والري

(1) محمد فهمي عبداللطيف الفن الإلهي ص 21، 22 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م.

وأصبهان وشيراز، ثم انتقلت إلى الهند. ثم جاءت الطريقة «المولوية» فأباحت العزف بجميع الآلات الموسيقية على اختلاف ألوانها في هذه المجالس.

ثم كان لظهور شعراء أفذاذ من أقطاب التصوف، أثره الواضح في الإنشاد، خاصة أن أشعارهم امتازت بالرقة والعذوبة والانسجام، فساعدت على الهيام الروحي، الذي يفعم القلوب وجدًا وصبابة، مثل ابن الفارض وابن العربي واليافعي والنابلسي وغيرهم من الشعراء الذين ملأت أشعارهم ودواوينهم محافل الصوفية، وتمثل فضلهم في أنهم طوروا الشعر بما يرضي الذوق الموسيقي ويساعد على تلوين الفنّ الغنائي، فخرجوا من نطاق القصيدة التقليدي إلى نظم التواشيح والرقائق والمقطوعات والمواويل والأزجال، واختاروا لذلك الأوزان اللينة التي تنسجم مع التلحين وتستجيب لصوت المغني في التطريب[1].

وقد درج كثير من الصوفية على اتخاذ الموسيقى والغناء مظاهر مصاحبة للذكر، وجعلوا من هذا الثالوث الفني المتكامل أداة لإظهار مواجدهم، والتعبير عن انفعالاتهم، واستطاعوا أن ينسقوا حركات الذكر تنسيقًا دقيقًا، وأن يربطوا بينها ربطًا محكمًا يقوم على أصول فنية بارعة في الحركة والتلحين والإيقاع، يتجلى هذا أفضل ما يتجلى في طريقة المولوية الذين يبلغون مرحلة الفناء الصوفي أثناء تواجدهم في حلقات الذكر والإنشاد، وقد رأينا من قبل أبا حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية» يعدد فوائد السماع عند الصوفية في مجالس أذكارهم؛ حيث يرفع درجة الوجد، ويساعدهم على التصاعد في مدارك الذهول والغيبة عن الحس.

(1) السابق: ص 34: 43.

التوحيدي والموسيقى والغناء:

في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»[1] يطول حديث أبي حيان في الموسيقى والغناء، فيروي مشاهداته للمغنين والمغنيات، وهيئاتهم، وحركاتهم في التمهيد للغناء وفي أثنائه، وأثر الغناء على السامعين، مبدعًا في تصويره دقائق ما يرى، كأنه يثبت بالمشاهدة والواقع ما ذكره المفكرون والفلاسفة فيما يروى عنهم وذكرنا جانبًا منه.

فيقول: «وسأل الوزير مرة عن الطرب على الغناء والضرب وأشباههما فكان الجواب: «قيل لسقراط فيما ترجمه أبو عثمان الدمشقي: لم طرب الإنسان على الغناء والضرب؟ فقال: لأن نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص ما لها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم؛ لأن ذلك وطنها بالحق، فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، إن الإنسان بالنفس إنسان وليست النفس نفسًا بالإنسان، فإذا طربت النفس، أعني حنت، ولحظت الروح التي لها تحركت وخفت فارتاحت واهتزت؛ ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزقه، كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به، أو يفلت من حصاره الذي حبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي تجلى له، ويبرز إليه، إلا أن هذا المعنى على هذا التنضيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما. وأما غيرهم فطربهم شبيه بما يعتري الطير وغيرها».

كأن أبا حيان في تعقيبه على القول المنقول عن سقراط، يرى أن هذا التعليل فلسفي افتراضي عقلي، ويريد أن يقول إن انفعال الإنسان للطرب

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة جـ2 ص 215.

واهتزازه له إنما هو اتصال تلقائي غريزي لكل صوت جميل ذي إيقاع منتظم لطبيعة الإيقاع المنتظم المركبة في كل المخلوقات[1].

ويمضي حديث أبي حيان وإجابته عن الطرب والغناء لابن سعد الوزير، فيسأل الوزير عن المغني إذا راسله - أي جاوبه ورد عليه - آخر من بطانته لم يكون ألذ وأطرب؟ فيجيبه أستاذه أبو سليمان على لسانه بإجابات مقنعة،... ويمضي حديث أبي سليمان المنطقي الفلسفي في تبرير طرب السامعين للمغني يجاوبه آخر أو آخرون، أو تشاركه الآلة الموسيقية غالبًا في التواشيح والأناشيد الدينية ويستعاض عنها بالبطانة أو «الكورس».

ويصف لنا بعض مشاهد الغناء وآثاره على السامعين مختلفي الطبائع والمذاهب والثقافات وأحوالهم عندما يطربون ويبلغ بهم الطرب مبلغًا، فيقول في معرض من طرب من مشاهير الأعلام في عصره: «ولا طرب ابن فهم الصوفي على غناء «نهاية» جارية ابن المغني إذا اندفعت بشدوها:

أستودع الله في بغداد لي قمرًا
بالكرخ من فلك الأزرار مطلعه
ودعته وبودي لو يودعني
صفو الحياة، وأني لا أودعه

فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب، وهاج وأزبد وتعفر شعره.. ويمزق الرقعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة».

(1) محمد زغلول سلام، الموسيقى والغناء، ص 129.

وتفسير هذا قد أشرنا إليه في الحديث عن الصوفية والموسيقى، وكيف أن الموسيقى وخاصة حين تكون مصحوبة بالشعر الجميل الذي يحمل دلالات روحية ومعاني وجدانية، تحدث لهم وجدًا وتواجدًا يغيبون به عن عالم الحس والمحسوس، مع العلم أن الصوفية ينزلون ما يسمعون منازل روحية ووجدانية لا يدركها غيرهم، وهي دائمًا متصلة بمحبوبهم الأزلي ذي البهاء المطلق والجمال الدائم؛ ولذلك قد تجدهم أحيانًا مصعوقين بتجليات ترد على قلوبهم تأخذهم عن أنفسهم، فهم حينئذ حيارى بين الجمال والجلال الإلهيين. ويضرب التوحيدي مثلًا بتأثير الموسيقى على آخر في صورة «كاريكاتيرية» مضحكة فيقول: «ولا طرب ابن غيلان البزاز على ترجيعات «بللور» جارية ابن اليزيدي المؤلف بين الأكباد المحترقة والمحسن إلى القلوب المتصدعة، والعيون الباكية إذا غنت:

أعط الشباب نصيبه ... ما دمت تعذر بالشباب

وانعم بأيام الصبا ... واخلع عذارك في التصابي

فإنه إذا سمع منها هذا انقلبت حماليق عينيه،، وسقط مغشيًا عليه، وجيء بالكافور وماء الورد، ومن يقرأ في أذنه آية الكرسي والمعوذتين».. ويقول: «وهناك والله ترى أحداق الحاضرين باهتة، ودموعهم متحدرة، وشهيقهم قد علا رحمة له، ورقة عليه، ومساعدة لحاله!! وهذه صورة إذا استولت على أهل مجلس وجدت لها عليهم عدوى لا تملك، وغاية لا تدرك؛ لأنه قلما يخلو إنسان من صبوة أو حسرة على فائت، أو فكر في تمنٍ أو خوف من قطيعة، أو رجاء لمنتظر، أو حزن على حال، وهذه أحوال معروفة، والناس منها على جديد معهودة».

ويختار التوحيدي من أصوات الغناء التي ينشدها المغنون والمغنيات أشعارًا جميلة المعاني رقيقة الألفاظ، نالت إعجاب السامعين في عصره على اختلاف طبقاتهم، تآلفت مع الألحان وأصوات المغنين، وهو يرى ضرورة التلاؤم بين النص والمغنين واللحن والصوت المؤدي..

ينقل عن أبي سليمان المنطقي قوله: «وأما الصورة اللفظية فهي المسموع بالآلة التي هي الأذن، وإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي على مراتب ثلاث: إما أن يراد بها تحسين الأفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص ما لها في بروزها من نفس القائل ووصولها إلى نفس السامع. ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقى، فإنها حينئذ تعطي أمورًا ظريفة أعني أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتنعم البال، وتذكر بالعالم المشوق إليه، المتلهف عليه»[1].

ويشير في موضع آخر إلى أهمية الموسيقى وشرفها بقوله: «والغناء معروف الشرف عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر الفضح في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وإظهار النجدة، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإدكار العهد، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده».

ولا نجد دفاعًا عن الموسيقى والغناء أبلغ من كلماته السابقة، والحق أن كتاباته حول الموضوع تشهد بتقديره للموسيقى والغناء، وفائدتهما

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة جـ3 ص 144 وانظر: محمد زغلول سلام: الموسيقى والغناء، ص 131، 132.

للحياة، وأثرهما على الإنسان من تهذيب النفس واستشعار الجمال، وسمو الإحساس والمشاعر.

الصوت الموسيقي كتعبير جمالي:

فإذا توقفنا قليلًا عند الموسيقى كتعبير جمالي، من أجل مزيد من الفهم والمعرفة لهذا الفن الرفيع، وتساءلنا عن إشكالية قد تظهر لنا وهي: هل الموسيقى تحتوي على عناصر أخرى لا موسيقية: كالأفكار والتمثلات والانفعالات أو العواطف؟

فإننا نجد الباحث د. سعيد توفيق يجيب عن هذا السؤال المشكل في بحث قيم له[1]، حيث يرى أن هناك اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد، وأحد هذين الاتجاهين يؤكد أن الموسيقى هي في المقام الأول أصوات في حركة لا تعني أي شيء ولا تشير على الإطلاق إلى أي شيء يقوم خارجها.. إن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقيًا خالصًا. فهي مجرد تشكيل صوتي زماني خالص.

وهذا الاتجاه يسمى بالمدرسة الاستقلالية Autonomy School أو بالمدرسة الشكلانية الخالصة Purist Formalist School وقد تمثل هذا الاتجاه لدى «هانزليك» E. V. Hanslick في كتابه «الجميل في الموسيقى» الذي نشر لأول مرة عام 1854م، أما الاتجاه الآخر الذي يسمى أحيانًا «بالمدرسة الارتباطية Heteronomy School» فيؤكد أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة، وإنما تشتمل أيضًا على – أو تعبر عن – أفكار وانفعالات وحتى فلسفات حياة.

(1) د.. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، المرجع السابق.

ويرى الباحث أن الفيلسوف الألماني «شوبنهور Schopenhaur» هو أبرز ممثل لهذا الاتجاه في أعمق صوره، وأن هانزليك الذي كان معاصرًا له قد كتب كتابه عن «الجميل في الموسيقى» وفي ذهنه نظرية شوبنهور، ولذلك فهانزليك يرى أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية، وهو يعني بذلك أن الجميل هنا لا يكون متوقفًا على - أو محتاجًا إلى - أي موضوع خارجي، وإنما هو يتألف برمته من أصوات ترتبط فنيًا.

فالأصوات الموسيقية إذن لها جمالها الخاص الباطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها: في توافقها وتقابلها، في تحليقها واقترابها، وفي قوتها المتزايدة، والمتلاشية، وإذا ما تساءلنا: ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة، أو مادة الموسيقى التشكيلية، كالإيقاع واللحن والهارموني؟ فإن هانزليك يجيبنا على الفور أن ما تعبر عنه الموسيقى إنما هو أفكار الموسيقى Musical Ideas، والفكرة الموسيقية، ليست فقط موضوعًا ذا جمال باطني، وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار»[1]. وهذا يعني أن «ماهية الموسيقى هي صوت وحركة»[2].

ولكي يبرهن هانزليك ويضفي قوة إقناعية على نظريته هذه في التعبير الموسيقي باعتباره يكمن في لغة التشكيل الجمالي للموسيقى ذاتها، فإنه يدعونا إلى تأمل فن الأرابيسك Arabesque باعتباره فنًا من فنون الزخرفة ابتكره العرب، لا نجد فيه أي تعبير عن انفعال محدد، فها هنا نجد الخطوط الزخرفية تترابط في انحناءات رشيقة، وهذه

(1) Eh. Hanslich: Music, Representation and Meaning From the Beautiful in music, in morris wetiz, problems in hesthetic (N. Y: Macmillan publishing co. inc, 1970) P. 491.

(2) السابق: LBLD. Loc. cit

الزخارف قد تشكلت في أشكال صغيرة وكبيرة في صور لا تحصى، ومع ذلك فإنها تكون مناسبة تمامًا في كل شذرة منها، ومن خلال تكرارها وتقابلها في مركب زخرفي جميل منسجم.

ولنتخيل الحركة، بحيث تتغير صورته التشكيلية باستمرار أمام أعيننا، فها هي ذي خطوطه ترتفع لتهبط مرة أخرى، وها هي ذي خطوطه العريضة والرقيقة تقتفي أثر بعضها البعض، تتسع وتضيق لتقترب من بعضها بحيث يحدث تناوب عجيب أمام أعيننا من الهدوء والحركة. إن الصورة التشكيلية الآن تبدو أكثر سموًا وإثارة، فالأرابيسك الآن قد دبت فيه الحياة، والصورة الموسيقية ليست شيئًا بخلاف ذلك.

ويرى د. سعيد توفيق أن بعضًا من القوة الإقناعية لبراهين هانزليك يكمن في أن توصيفه الشكلاني للجميل في الموسيقى لم يستبعد المبدأ العقلاني، وبالتالي لم ينظر إلى الموسيقى على أنها مجرد ظاهرة حسية محضة؛ ولذلك ينبغي أن نقرر – فيما يرى هانزليك – أن بيتهوفن لم يؤلف موسيقاه ليخاطب أعضاءنا السمعية فحسب، وإنما ليخاطب خيالنا الذي يتأثر بانطباعات سمعية Auditory impression.

ولكن ينبغي أن نعي أن المبدأ العقلاني أو المنطق في الموسيقى هنا لا يشير إلى أية معان أو أفكار أو تصورات عقلية، فهناك منطق في الموسيقى ولكنه منطق موسيقي يتمثل في ذلك الترابط بين كل العناصر الموسيقية في نوع من القرابة الطبيعية، وهذا الترابط المنطقي لجملة الأصوات أو تنافرها هو أمر يمكن أن تتعرف إليه أية أذن مدربة دون حاجة لصياغة أية تصورات عقلية لتتخذها معيارًا للجمال الموسيقي،

فالموسيقى أشبه بلغة نتحدثها أو نفهمها دون أن نكون قادرين على ترجمتها في معان وكلمات أو تصورات عقلية[1].

كذلك الموسيقى لا تعبر عن انفعالات أو مشاعر معينة، فهذه كلها أمور مستقلة عن التعبير الجمالي للصوت الموسيقي.. حقًا إن هناك مبررًا لدينا حينما نصف الصوت الموسيقي بأنه فخم أو رشيق أو دافئ إلخ. ولكن مثل هذه الأوصاف تعبر فقط عن الطبيعة الموسيقية لفقرة موسيقية معينة، ولا تبرر لنا أن نصف الموسيقى بأنها تعبر عن انفعالات الفخر أو الكآبة أو الرقة أو الحب... إلخ.

إن ما تعبر عنه الموسيقى من المشاعر إنما هو «خصائصها الدينامية» فحسب، فهي يمكن أن تنتج الحركة المصاحبة لحدث سيكولوجي من حيث السرعة والبطء، والقوة والضعف والكثافة المتزايدة والمتناقصة، ولكن هذه الخصائص جميعًا هي: «مصاحبات للشعور» وليست هي الشعور نفسه.

ومن المغالطات الشائعة فيما يرى هانزليك – في نقد ضمني لموقف شوبنهور – القول إن الموسيقى يمكن أن تمثل الشعور نفسه لا موضوع الشعور، كأن تقدم لنا على سبيل المثال شعور الحب لا موضوع الحب. غير أن الموسيقى في واقع الأمر لا تمثل أيًا منهما، فهي لا يمكن أن تنتج شعور الحب، وإنما فقط عنصر الحركة، وهذا العنصر يمكن أن يحدث في أي شعور آخر تمامًا مثلما يحدث في شعور الحب. وقد تابع «إدوارد جيرني»، في كتابه «قدرة النغم» و«جون هوسبرز» في رسالته عن «المعنى والحقيقة في الفنون»، هانزليك في نزعته الشكلانية على ما يذكر الباحث سعيد توفيق.

(1) السابق: ص 494.

ووجه القصور في هذا الاتجاه – على ما يرى د. سعيد توفيق ونحن نؤيده في ذلك – تكمن في أن نظريته في الجميل الموسيقي تظل محصورة في إطار الشكل الموسيقي المنعزل عن سياق الحياة والروح الإنسانية، ولا شك أن هذه المسألة تظل بمثابة نقطة الاختلاف الأساسية والحاسمة بين أنصار المدرسة الاستقلالية وأنصار المدرسة الارتباطية؛ ولذلك فإن «هوسبرز» عندما يعرض لموقف «سوليفان» J.W.N Sulivan – باعتباره ممثلًا للمدرسة الارتباطية مقابل موقف كل من «هانزليك» و«جيرني»– فإنه يبين لنا أن كلا الفريقين يتفقان على أشياء من قبيل تفرد وتميز التعبير الموسيقي وعدم إمكانية التعبير عما تعنيه بالنسبة لنا في كلمات، ولكن في حين أن «سوليفان» يرى أن الموسيقى ليست منعزلة عن السياق الروحي للحياة، فإن «هانزليك» و«جيرني» ومن ذهب مذهبهما يؤكد أنها «أشكال خالصة منعزلة».

ويحاول «جون هوسبرز» التقريب بين الاتجاهين حينما يذهب إلى القول إن خبرات الموسيقى لها صلة قرابة غامضة بخبرات الحياة، وإن كانت المشاعر التي تحدث لنا في الحياة مختلفة عن تلك التي تحدث لنا في الموسيقى، ولو أن أنصار المدرسة الاستقلالية وضعوا هذه الحقيقة نصب أعينهم لما تطرفوا في مسألة الفصل بين الموسيقى والحياة[1].

والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إن القاسم الأعظم من فلسفات الموسيقى ينتمي إلى الاتجاه الذي يربط بين الموسيقى والحياة والخبرات الشعورية، بل إننا نستطيع – كما يرى د. سعيد – أن نتلمس جذور هذا الاتجاه لدى القدماء. فنجد جذور النزعة الشكلانية في صورتها الرياضية لدى فيثاغورث ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن فيثاغورث – فضلًا عن

Hohn Hospers: Meaning and Truth in the Arts. pp. 97. (1)

أفلاطون وأرسطو – قد فطنوا إلى عمق تأثير الموسيقى على التعبير عن الحياة الشعورية والروح الباطنية. فالموسيقى بخلاف الفنون التشكيلية وخاصة النحت، لا تتمثل موضوعًا خارجيًّا يوجد وجودًا موضوعيًّا في المكان، وإنما تتمثل في شعورنا نفسه! وبالتالي فهي توجد على نحو لا ينفصل عن الحياة الباطنية.

ولا شك أن ارتباط الموسيقى بمجال الشعور والانفعالات هو من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان؛ لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل التغييرات الفسيولوجية المصاحبة لهذه الانفعالات والمشاعر الباطنية التي يمتد مجالها بدءًا من الانعكاسات البسيطة نسبيًّا إلى مشاعر الارتياح والإثارة التي تعد جزءًا من خبرتنا بالموسيقى.

وقد أدرك كثير من فلاسفة المسلمين وأطبائهم ذلك التأثير الذي يمكن أن يصل إلى الإنسان من الموسيقى؛ ولذلك اعتبره البعض وسيلة شفاء من الأمراض ووسيلة تحقيق نوع من الانسجام النفسي الذي يؤثر إيجابًا على المتلقي، وهذا نجده واضحًا في بعض مؤلفات كل من الفارابي والكندي وابن سينا، وخاصة في مؤلفاتهم الطبية وفي العلوم الطبيعية.

ومن هنا تمكن المسلمون من معرفة الموسيقى التأثيرية، ونجد أن كثيرًا من الحكايات الطريفة تخبرنا عن أن بعضهم كان يعزف قطعة موسيقية تثير شجن السامعين وبكاءهم، ثم يعزف أخرى، فتثير ضحكهم، ثم يعزف ثالثة، فيدخل النوم عليهم، فيتركهم ويذهب وهم نيام.

وهذا ما دعا بعض الباحثات في العصر الحديث إلى أن تنسب طابعًا شعوريًّا إلى الموسيقى بناءً على المشاعر التي تثيرها فينا، «فالموسيقى

التي تزعجنا وتقلقنا هي موسيقى مزعجة ومقلقة. والتحولات المقامية Ondulations التي تدهشنا هي تحولات مدهشة. والألحان التي تغمرنا بالهدوء والسكينة هي ألحان باعثة على الهدوء. وعلاوة على ذلك، فإن التحولات الهارمونية غير المتوقعة تثيرنا وتكون مثيرة! والبقاء الطويل في منطقة هارمونية بعيدة عن مفتاح القرار، يجعلنا في حالة من عدم الارتياح، وينتج موسيقى باعثة على التوتر، والعودة إلى مفتاح القرار بعد بقاء طويل في منطقة هارمونية بعيدة يؤدي إلى الارتياح من هذا التوتر وينتج موسيقى مريحة»[1].

ومن هنا فلم يكن غريبًا أن تدخل الموسيقى في شتى مجالات العلم الحديث، فهي تستعمل اليوم في علاج الأمراض النفسية والعصبية، وفي التنويم المغناطيسي، وفي تخفيف آلام الوضع والولادة، وحتى في العمليات الجراحية، وخاصة عمليات الأسنان، وقد وجد أن الموسيقى تدر اللبن في البقر والمواشي، وتستجيب وتطرب لها الخيل والكلاب والكثير من الحيوانات، بل إن النبات بدوره يتأثر بالموسيقى. وقد ثبت علميًا أن الموسيقى من أهم عناصر الإنتاج في مكاتب العمل؛ ولذلك نجد المؤسسات الصناعية والشركات التجارية الاستثمارية في الدول المتقدمة تذيع موسيقى هادئة Background Music فتساعد على زيادة الإنتاج وتحقق نوعًا من الهدوء والاستقرار.

ولهذا كله، فإننا لا يمكن أن نقف في فهمنا للموسيقى داخل حدود النزعة الشكلانية الضيقة لدى «هانزليك» وأقرانه، التي تكتفي بفهم الموسيقى – كما ظن هذا الأخير – مجرد صوت في حركة (أو تشكيل

(1) Jenefer Robinson: «The expression and arousal of emotion in music». in the journal of aesthetics and art. op. C.t. P. 19.

زخرفي في حالة حركة) لا صلة لها بالمشاعر الإنسانية، وإنما لها صلة فقط بما يصاحب هذه المشاعر.

وليس المعنى الموسيقي مجرد معنى مباطن في الأصوات الموسيقية وأسلوب تشكيلها، دون أن تكون له دلالة خارج السياق الصوتي، حتى فن الأرابيسك، ليس كما وقع في ظن هانزليك، مجرد فن زخرفي خالص نتمتع بانحناءات خطوطه وتنويعاتها التي لا تحصى من خلال أشكال تتكرر باستمرار على أنحاء عديدة إلى ما لا نهاية.

فليست متعتنا بهذا الفن مجرد متعة بزخارف خالصة لا تنطوي على أي معنى أو أية دلالة، فإن بعضًا من القيمة الجمالية لهذا الفن تكمن في دلالته الروحية من خلال عناصر التشكيل الفني التجريدي، أعني تكمن في قدرته على التعبير عن معنى الوحدانية التي تتجلى في أشكال لا نهائية ومجردة، والوحدانية واللانهائية والتجريد أو التنزيه الذي ينأى عن أي تشبيه أو تجسيد في صورة عيانية، هي صفات جوهرية للألوهية في الإسلام، وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة لفن الأرابيسك، فما بالنا بالموسيقى التي أصبحت منذ عصر بيتهوفن بوجه خاص أشبه بصيحة للروح تجد صداها في روح أخرى، حتى إن العمل الموسيقي – كما يقول برتلمي – قد أصبح يأخذ على عاتقه مهمة «فوق موسيقية» تسمى «آبا سيوناتو» (التعبير عن العاطفة) أو «أجيتاتو» أو «فور يوزو» (التعبير عن الغضب).

ولقد فهم شوبنهور هذه الحقائق بوضوح وعمق. فالموسيقى – كما بيّن لنا شوبنهور – تعبر عن الشعور والعاطفة بطريقة عامة كلية: «فهي لا تعبر عن هذه البهجة الجزئية أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو ذاك، ولا عن ذلك الألم أو مشاعر البهجة والحزن والخوف أو السرور والمرح

وطمأنينة النفس ذاتها، أي تعبر عنها بطريقة مجردة إلى حد ما، فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر.. فهي تعبر عن هذه المشاعر بدون دوافعها».

إن الموسيقى الخالصة – كما يؤكد على ذلك الباحث د. سعيد توفيق بحق – هي نوع من التعبير الجمالي التجريدي، ولكن شريطة أن نعي أن التجريد في الموسيقى – أو أي فن آخر – لا يعني التجرد من الدلالة بالنسبة للواقع والحياة الإنسانية، وإنما يعني التعبير عن هذه الدلالة بطريقة مجردة؛ أي دون تمثل لموضوع محدد أو لظاهرة جزئية في الواقع الخارجي، وهذا ما أسماه الباحث في دراسة أخرى «بالحياد الاستطيقي» كشكل من أشكال التعبير عن الجميل في الفن.

كما أن المشاعر الواقعية التي نصادفها في دنيا حياتنا اليومية تكون محايدة من الناحية الاستطيقية، أي ليست لها علاقة بالاستطيقي أو بالجميل في الفن... فالفن هنا يمكن أن يعبر عن كل شيء وأي شيء دون أن يشير إلى شيء بعينه.

والموسيقى المطلقة أو الخالصة – أعني موسيقى الآلات – هي الفن الذي يمدنا بأفضل نموذج على هذا الشكل من أشكال التعبير الفني، وذلك حينما تعبر عن صورة الشعور دون موضوعه؛ أي عن «صورته المجردة» بلغة شوبنهور، وهذا هو أيضًا ما دعا «لانجر – S. Langer» ناقدة الفن المعاصر إلى القول إن «جوانب حياتنا الباطنية لها سمات شكلية (أو صورية) تماثل تلك السمات الشكلية التي تتميز بها الموسيقى»[1].

(1) S. Langer, philosophy in a new key, 3rd Cambridge, Mass: Harraduniv press, 1957, P. 228 نقلًا عن د. سعيد توفيق (السابق) ص 137.

وعامة فالموسيقى التي تكون رفيعة القدر من حيث القيمة الجمالية لا القيمة الفنية التشكيلية فحسب، هي موسيقى لها صلة وثيقة بالقيمة الأخلاقية في معناها الواسع، فها هو ذا «بيتهوفن» يبتهل إلى الله قبل كتابة رباعياته الأخيرة لعله يفتح عليه بفاتحة أو ليستفتيه فيما يعتمل بنفسه وعقله. والمعنى أن الموسيقى من خلال المحسوس (وهو صوت الموسيقى) تنأى بنا عن عالم الحس والمصلحة والأغراض العملية، وترقى بنا إلى مملكة التأمل، بل تطهر النفس كما لو كانت مستلهمة من طاقة روحية سامية؛ ولهذا كان القدماء على حق حينما فطنوا إلى تنقية النفوس بالهارموني[1].

مميزات وخصائص الموسيقى العربية:

الأبعاد في الموسيقى العربية ثلاثة على ما يذكر أهل الاختصاص في هذا الفن[2] إما البعد الطنيني (تون كامل) أو نصفه، أو البعد «الوسيط» بينهما، وهو الذي جرى العرف الحديث على اعتباره ثلاثة أرباع صوت، وهذا هو البعد المميز جوهريًا للموسيقى العربية.

وتم تقسيم الديوان (لتحديد الذبذبات) إلى أربع وعشرين ربعًا متساوية (وهو ما يعرف بالتسوية المعدلة). وهذا البعد الوسيط هو الذي يحرك مشاعر المستمعين العرب في كل مكان (وهو الذي يتطلب من الغربيين تأقلمًا خاصًا له لغرابته على آذانهم).

والخط اللحني المقامي المفرد (وهو أساس الفكر اللحني في هذا التراث) يقوم المؤدي، مغنيًا أو عازفًا، بارتجال زخارف تنسقه وتحسنه يعبر بها

(1) السابق ص 140.

(2) د. سمحة الخولي: التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، عالم الفكر، ج25 العدد 1، يوليو عام 1996م.

عن ذاته، ويضيف إبداعه وخبراته اللحنية، وقد تختلف هذه الزخارف في كل مرة يؤدي فيها الموسيقي عن المرات الأخرى تبعًا لحالته المزاجية.

وجدير بالذكر أن الزخارف في تراثنا الموسيقي تمثل قيمة جمالية أصيلة، كما مر بنا، فهي ليست ذواقًا خارجيًا يقحم على اللحن، بل هي جزء حيوي من الفكر اللحني، وهو الذي يضفي على الموسيقى العربية صفات خاصة تعد من مميزاتها الفنية البارزة، والتراث العربي الموسيقي لا يعرف ازدواج اللحن (وهو ما يسمى في الموسيقى الغربية بالبوليفونية).

فالأساس في التراث هو الخط اللحني المفرد، ولا يظهر فيه تعدد الألحان، أو تكثيف النسيج، إلا بصورة عابرة، كما في حالات التزاوج العفوي الناشئ عن مشاركة أكثر من آلة في التقاسيم على الوحدة، أو في التحميلة (حيث تسمع نغمة واحدة متصلة تساند انطلاقات عازف التقاسيم المنفرد).

أما العنصر الإيقاعي – وهو ما تؤكده الدكتورة سمحة الخولي[1] – فهو من أقوى مقومات التراث العربي. وإن الإيقاعات تنتظم من «أدوار» أو «ضروب» مركبة عرجاء.. وتتراوح مكونات الأدوار الإيقاعية أو الضروب من ثلاث إلى أربع وعشرين وحدة داخل الضرب الواحد. وكما أن الثنائية في الفكر الإيقاعي العربي ملمح رئيس، فإن الفكر الإيقاعي التقليدي يتعامل مع الإيقاع على أساس «الكيف» (على عكس الموسيقى الغربية الكلاسيكية التي تتعامل بالإيقاع على أساس كمي فقط).

(1) د. سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين عالم المعرفة الكويت عام 1992.

ومن هذا العرض نخرج بحصيلة بالغة الثراء من المقومات الموسيقية القيمة المميزة لتراثنا القومي في المقامات والإيقاعات وأساليب الأداء التي يمكن أن تولد طاقات جديدة في الإبداع الموسيقي المستلهم من التراث في اتجاهات شيقة وجديدة، تنبه الغرب في هذا العصر إلى ثراء الموسيقى الشرقية، واتجه إليها لينهل من مواردها أو يستلهمها في كثير من فنونه، مثل الفنان «بول كلي»[1] الذي قام بزيارة الشرق العربي والإسلامي خاصة تونس ومصر باحثًا عن ذاته الفنية وليس عن المشاهد المثيرة الرومانية التي جاء بها «دولاكروا» مثلًا عندما زار المغرب والجزائر.

ولقد ترك لنا «بول كلي» آلاف اللوحات التي مثلت المرحلة الفنية العربية الأكثر إيغالًا في العصر الحديث، فقد تجاوز «ماتيس» الذي قلد فن الترقين القديم، كما هو متمثل عند الواسطي، إلى فن عربي معاصر.

ومن هنا يتساءل ناقد معاصر[2] ما إذا كان الفنان العربي قد فهم تمامًا اللغة التي صور بها بول كلي لوحاته. إنها لغة مشتركة لا تحتاج إلى ترجمة؛ لأنها لغة قامت على الموسيقى، بل إنها الموسيقى العربية، التي اكتشفها وهو يستمع إلى موسيقى مكفوف، وكان الإيقاع العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة، لكي يستقر في روحه «إيقاعًا مستمرًا إلى الأبد» كما يقول في مذكراته[3] ورسائله إلى صديقه «بيره».

لقد أقام «بول كلي» تصويره التشكيلي على خلفية موسيقية زمانية كان قد مارسها عازفًا وملحنًا. وهنا يتلاقى مع الفن العربي الذي يقوم على

(1) Grhonmann W. Paul, Flinker Paris 1954.

(2) د. عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين، مجلة الوحدة العدد 70، 71 بيروت يوليو عام 1991م.

(3) Klee P. Journal paul klee, grasset Paris 1959.

خلفية موسيقية. ولسنا نعتقد أن المصور العربي المعاصر قادر على استرداد هويته الأصلية، ما لم يتعشق بعمق جمال عمارته وموسيقاه الموروثة.

التراث الموسيقي العربي الإسلامي والتجديد:

ويجب التنويه إلى أن أي حديث عن التراث العربي، وخاصة في مجال الفنون، مثل الموسيقى يجب أن يضع في الاعتبار البعد الإسلامي لهذا التراث، فالدين الإسلامي هو القوة الروحية الكبرى التي ألفت بين أجناس وحضارات مختلفة - عربية وغير عربية - ومن تفاعلها وتبادل التأثير بينها، قامت حضارة إسلامية لها فكرها الذي تجلى في فنونها، وعلى الرغم من الاختلافات العرقية واللغوية، فإن الحضارة الإسلامية قد أفرزت فكرًا وفنونًا ترجع للمناخ الخاص لهذه الحضارة.

وهذا التراث الموسيقي العربي الإسلامي، كما وصل إلينا وكما يمارس الآن، يحمل في طياته عروبته وإسلاميته التي أضفت عليه طابعه الجمالي المميز. وللتراث الموسيقي وجهان مختلفان، وإن تداخلا وتكاملا، وهما: تراث الموسيقى الشعبية Folk Music وتراث الموسيقى التقليدية Traditional Music. وتنحصر كل الفنون الموسيقية (الدنيوية) فيهما وهي الفنون التي تتوارثها الأجيال. وتراث الموسيقى الشعبية هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو «الفلاحون»[1] ويؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن[2].

وهناك علماء يعتبرون الموسيقى والرقص الشعبي إبداعًا جمعيًا يبدعه أبناء الشعب (نظرية الإنتاج)، ويرى آخرون أن الشعب لا ينتج،

(1) كتب ب. بارتوك الموسيقي المجري الشهير عنها أنها (موسيقى الفلاحين) بينما وصفها ج. يترسو الفرنسي بأنها «موسيقى الأميين».

(2) ويفسر هذا بالنزوح المستمر من الريف للمدينة حيث يحمل الريفيون معهم عاداتهم وفنونهم.

بل «يستقبل» أغاني موجودة فيحورها ويعدلها ويتداولها، فتصبح تراثًا مشتركًا (نظرية الاستقبال). وسواء قبلنا هذه أو تلك، فالقدر الثابت والمسلم به أن التراث الشعبي واسع الانتشار، حتى على ألسنة الناس يتداولونه بالتواتر الشفوي، حيث يتعرض في هذا التداول لقدر من التطويع والتشكيل يجعله أقرب تعبيرًا عن مزاج الناس في إقليم معين (وفي عصر معين).

ومقامات الموسيقى الشعبية تشبه – في مجملها – مقامات الموسيقى التقليدية، وإن كانت أقل ثراءً وعددًا منها. أما الإيقاع فهو من مصادر الثراء والقوة والتلوين في هذا التراث الشعبي. أما تراث الموسيقى التقليدية الفنية فيضم أنواعًا من الغناء والعزف لهما (صيغ محددة ومبدعون معروفون). ويذكر اسم المقام الملحنة فيه قرين اسم القطعة الموسيقية، وأبرز صيغ الغناء التقليدي هي الموشحات والأدوار والقصائد و«الطقاطيق» و«الموال».

وليس الجانبان الشعبي والتقليدي وحدهما خلاصة التراث الموسيقي العربي الإسلامي. بل يبقى عنصر آخر لا يندرج تحت أي منهما ولا يقاس بمقاييسهما، وهو التلاوة المنغمة للقرآن الكريم فهي التي كانت القلعة الحصينة التي حمت المقامات وصانتها على مر القرون.

وتظل التلاوة – كما تؤكد ذلك الباحثة المتخصصة[1] – المنغمة للقرآن الكريم حتى اليوم منبعًا صادقًا للغة الفصحى في أنقى صور نطقها وتجويدها، ولروح المقامات التي تسخَّر لخدمة المعاني. وبفضل هذا العنصر البالغ الأهمية كان هناك دائمًا مرجع ثابت للغة العربية ولمقامات موسيقاها.

(1) د. سمحة الخولي: التراث العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة ص 121، 122.

وإذا كان الجانب الإيقاعي (إن صح التعبير) للتلاوة تحكمه قواعد «علم التجويد» والقراءات، فإن الجانب النغمي يتناقله المقرئون عن شيوخهم بالتقليد، وليست له دراسات ولا قواعد تحكمه سوى الذوق والخبرة التي تهدي القارئ إلى اختيار مقاماته[1] ومناطق صوته وانتقالاته من مقام لآخر، حسبما تمليه معاني الآيات، وحسب العرف الذي يحتم على المقرئ الابتعاد عن أية أساليب دنيوية الطابع، ولا تتفق مع الخشوع الواجب..

ولقد عرفت بلادنا عددًا من المقرئين الموهوبين الذين عرفوا كيف يوظفون النغمات لإبراز المعاني القرآنية، بتوجيه الظلال النفسية للمقامات العربية لخدمة معاني الآيات، وعرفوا كيف يختارون مواضع الوقوف اختيارًا يُجسم المعاني ويلفت الانتباه إليها.

ومهما تكن اختلافات الأساليب واللهجات في تلاوة القرآن من قطر عربي وإسلامي إلى آخر، فإن الأسس العامة مشتركة وعمادها الصوت الرخيم المرن والفهم العميق الخاشع للمعاني القرآنية.

وليس من قبيل المصادفة أن أغلب فناني الموسيقى التقليدية نشأ في رحاب التلاوة القرآنية والإنشاد الديني، وكانت تلك هي مدرستهم الرئيسة التي تلقوا فنهم عنها. ومن هنا تأتي أهمية التراث في الحفاظ على الشخصية العربية الإسلامية أمام التحديات الحاضرة، خاصة في عصر الأطباق الفضائية التي أصبحت لا تبث فيضًا من العلوم والمعلومات الغزيرة فحسب، بل تبث فنونًا وآدابًا تحمل قيمًا وسلوكيات تغاير القيم والسلوكيات العربية الإسلامية، والتي تحمل عمق الهوية ولحمة سداها.

(1) انظر رسالة الماجستير من قسم علوم الموسيقى للباحثة عزيزة عزت: المقامات العربية في تلاوة القرآن. الكونسرفتوار بالأكاديمية المصرية للفنون عام 1988م.

ولكن علينا أن ندير ذلك بوسائل متشعبة ومتكاملة، أولاها – بلا شك – تعميق جهود الجمع الميداني والتوثيق والنشر للتراث الشعبي، واستقطاب الطاقات الشابة من الممارسين لتكوينها علميًا لهذه المهمة الأساسية، والتي أصبحت الآن أيسر تحقيقًا بفضل التقدم الكبير في وسائل التكنولوجيا، وكذلك إمكانات الرصد والتصنيف وتبادل المعلومات بين مراكز التراث في العالم العربي والإسلامي وبين الهيئات التعليمية.

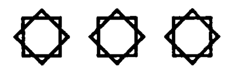
والتراث الكلاسيكي العربي والإسلامي ليس أقل احتياجًا للجهود العلمية في دراساته الأكاديمية، فهو محتاج لغرس الوعي بقيمته بين كل الدارسين لفنون الموسيقى الغربية والعربية على السواء، خاصة في مجال دراسات التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقى، كما أنه بحاجة للحماية من نزوات بعض فرق التراث و(موضاتها) الخطرة التي يمكن أن تسيء إليه[1].

ولابد أن يكون من أولويات السياسة الثقافية في عالمنا العربي والإسلامي، مبدأ الحفاظ على التراث التقليدي، وعلى هذه الجذور الأصيلة في صور مدروسة علميًا، لكي تظل محفوظة بصورها النقية (وبنفس آلاتها وجمالياتها) ولكي تظل المعين والمنبع الذي تستقي منه عناصر التطوير والإبداع للأجيال القادمة، ولكي يظل التراث الموسيقي الأصيل من المكونات الرئيسية لوجدان المواطن العربي.

على أن للحفاظ على التراث بُعدًا أعمق ألا هو الحفاظ على جوهره في إطار التجديد، وهو الذي لا سبيل إلى منعه أو إيقاف تياره، ولكن المهمة الأساسية هي ترشيد هذا التجديد واحتضان القَيِّم منه، والإصرار على أن يكون تعميق التراث الموسيقي من الأركان الرئيسة في الدراسات الموسيقية التخصصية في معاهد الموسيقى العربية، على أن يكون الاهتمام منصبًا

(1) د. سمحة الخولي: التراث الموسيقي العربي ص 122، 123.

بشكل خاص على مقومات التراث وإمكانات استلهامه استلهامًا يوائم بينها وبين التأثيرات الغربية الوافدة، ويصنع من تضافرهما نسيجًا سداه من التراث ولحمته من مخيلة المبدع وخبرته بالغرب وبغيره، وناتجة عن إبداع فني عربي صادق يمكن أن يرقى حقًّا للعالمية.



إسلامية الفنون المرئية (*)

أ. أمينة سيد محمد (**)

يناقش هذا البحث وسائل إسلامية الفن والتصميم، وتحديد بعض المشاكل الرئيسية ولو بصورة موجزة، وأوجه قصور الوضع الحالي، وبحث ما يحتاج إليه هذا المجال من النشاط الإنساني ليستعيد دوره الصحيح ووضعه في المجتمع، وأخيرًا اقتراح عدد من الإجراءات التي يمكن اتخاذها لتحقيق ذلك.

(١) الوضع الراهن:

إذا نظرنا إلى الفنون التي حولنا ولاسيما تلك التي ينتجها المسلمون (والتي غالبًا ما يصعب تمييزها عن تلك التي لغير المسلمين) فإنه يتضح أن الوضع الراهن في هذا الميدان أبعد من أن يكون مرضيًا، ولا يكاد أي عمل من أعمال الفنون يعبر عن الإسلام إلا بطريقة سطحية. وأن جذور الفن الإسلامي المعاصر ليست في الفنون الإسلامية التقليدية وإنما توجد بصورة مؤكدة في الفنون الغربية؛ لذا فالقيم التي تروجها تلك الفنون قيم غربية وهي بهذه الصفة كثيرًا ما تتناقض مع الإسلام.

(*) العدد 54-1989م، بحث مقدم إلى المؤتمر العالمي الثالث عن الفكر الإسلامي - كوالالمبور - ماليزيا 1984.

(**) مدرسة الفن والتصميم - معهد مارا للتكنولوجيا - ماليزيا.

وليس من الصعب الاهتداء إلى السبب الأساسي لهذا، فبعد أن ضعفت قوة البلدان الإسلامية وحيويتها أصبحت فريسة سهلة للدول الغربية التي مضت في استعمار أراضيها وثرواتها الطبيعية بالإضافة إلى ثقافتها وفلسفتها وقيمها كذلك. وكان إنشاء الإرساليات التبشيرية أحد الوسائل الرئيسية للاستعمار الروحي والفكري الذي دفع بالإسلام وتعاليمه إلى الانزواء، وأرغمه على التنازل عن دوره اللائق كالمبدأ الرئيسي والدليل الوافي للجهود الإنسانية. فحلّت محله المعرفة «الحديثة» وكان لها السيادة.

فكان من نتائج ذلك زرع مجموعة كاملة من القيم الخاطئة والتدني بالإسلام، كمعرفة، إلى وضع لا يخرج عن كونه مجرد ميدان للتخصص.

وكما هو الحال في أي فرع من فروع العلوم أو الاقتصاد أو الأدب فإنه لا ينتظر إلا من هؤلاء المعنيين بصفة خاصة بالدراسات الإسلامية أن يدرسوا الإسلام بتعمق، وأنه ينبغي إحالة أي شيء يتجاوز المبادئ والممارسات الإسلامية إلى مثل هؤلاء الاختصاصيين، وكثيرًا ما يكون هؤلاء الاختصاصيون منغلقين في عالمهم الخفي من الفقه والتفسير... إلخ... بينما تعيش الأمة ككل عيشة خالية إلى حد كبير من روح الإسلام الهادية. إن الحق – بل الواجب اللازم – لكل مسلم أن يتعلم ويفكر وحده في دينه ثم ينتقل تلقائيًا إلى الاختصاصيين، وكما يتوقع غير المتخصص في الاقتصاد أن يرجع إلى متخصص في المسائل الاقتصادية أصبح غير المتخصص في المعرفة الإسلامية الآن يرجع عادة إلى متخصص في أي مسألة تتعلق بالإسلام. ولزيادة المشكلة تعقيدًا يشعر رجل الشارع المسلم العادي بخوف شديد من أن يقترف أخطاء في الدين؛ لأنه يشعر حقًا أن الإسلام شيء «مختلف» ليس أقل من كونه كلمة الله سبحانه وتعالى.. وللأسف، فإن هذا التبجيل لا يحثه على الدراسة والتفكير ولكن يجعله

يخشى التعبير عن أي رأي أو مناقشة معنى أي شيء له علاقة بالإسلام. والأكثر من ذلك ما هو سائد بين الفنانين الذين يحكم المتخصصون على أنشطتهم أنها على الأقل طائشة إن لم تكن آثمة. (إن هذا الحكم ربما يكون مفهومًا وذلك على أساس المحصلات الراهنة).

ولقد أدى الاعتماد المتزايد على العلماء ورجال الدين إلى التأكيد المفرط على الأحكام الواضحة بدون محاولة أو حتى رغبة في التفكير في الأسباب والدوافع، أو مناقشة متضمنات المسألة، أو العمل في إطار أوسع. وهكذا فإن كل مشكلة صغيرة ينظر إليها في معزل عن غيرها وغالبًا ما تحجب روح الإسلام كلها. ويؤدي هذا الموقف أيضًا إلى السلبية – أي تحاشى الشيء السيئ بدلاً من البناء على أساس الشيء الحسن؛ أي الهدم بدلًا من البناء.

وفي النهاية دعونا في هذا الجزء من الحديث عن الوضع الراهن، نتعرف إلى المفاهيم الأساسية المتوارثة من الغرب، والتي تتعارض مع الإسلام:

(ا) إن الفنون الجميلة في الواقع منفصلة عن التصميم. وبالرغم من استخدام نفس المفردات من الخطوط والشكل واللون... إلخ، فالاثنان لا يشتركان في نفس الأهداف والعمليات الخلّاقة أو الحالة.

(ب) الفن من أجل الفن – منفصلًا عن دوره الصحيح في المجتمع. ولقد أصبح مبهمًا وموجهًا أكثر إلى القلة الجديدة.

(جـ) التصميم غالبًا ما يكون تجاريًا بصفة أساسية ويتضمن حل المشاكل على مستوى عملي محض. ولا يتوقع منه أن يحقق أي حاجة روحية للإنسان اللهم سوى على مستوى أساسي للغاية. إن القيم الجمالية كثيرًا ما تتداخل ولكن يبقى هدفها إعطاء المتعة، ويندر أن تذهب إلى حد التعبير عن أي معنى أسمى.

(د) الفنان أساسًا أناني، فهو يخلق أعمالًا تحقق له ذاته.

(هـ) الفنان إنسان موقر متفوق على الآخرين. ويسمح له أن يكون أنانيًا بل غير اجتماعي البتة في سلوكه وأفعاله لمجرد أنه فنان.

(و) ليس هناك مفهوم عن مكونات الفن، فإن الروح التي تأبى الفن والمناهضة له مازالت تسود بفاعلية حيث لا يوجد على ما يبدو شخص يجرؤ على القول «هذا ليس فنًا»، حتى لو كانت آراء الفنان ضعيفة للغاية أو مشوهة ويصعب فهمها وتحتاج إلى شرح شفهي مطول لإيضاح العمل الفني المفروض التعبير عنه، فإن عمله هذا يؤخذ مأخذ الجد لدرجة منحه جائزة مالية لتنمية أفكاره. إن الفن الغربي يتلمس سبيله بطريقة عمياء بدون أي اتجاه محدد.

(ز) إن الفكر والإلهام الإنساني يسموان كأساس لجميع الفنون.

(ح) إن الفن الجاد يجب أن ينشد دائمًا أشكالًا جديدة أو مختلفة، وبذلك سرعان ما يصبح فن الأمس قديمًا وغير مناسب.

(ب) مزايا إسلامية الفنون المرئية:

من المؤكد أنه ليس من السهل خلق وتنفيذ ميدان إسلامي كامل من الفن والتصميم بطريقة سحرية بين عشية وضحاها. وحتى إذا استطعنا تحديد شكله في وقت قصير فلن يكون ذلك من الممكن في مجتمع ليس مجتمعًا إسلاميًا كاملًا. إن محاولة من هذا القبيل، في الواقع، قد تخلق مشكلات عديدة.

أولًا: سيكون هناك افتقار إلى الأشخاص الذين لديهم الفهم والدراية، فالمدرسون الذين لا يدركون بعد معنى «الإسلامية» سوف يلحقون أبلغ الضرر بالطلبة الذين يقومون بتعليمهم المبادئ الإسلامية.

ثانيًا: إن التغيير المفاجئ والجذري قد يربك الفنانين والمصممين وقد يخلق مشكلات فيما يتعلق بفرص العمل، وربما يثير كذلك شعورًا من القلق والشك في صفوف الجماهير التي لا يزال جزء كبير منها لا يتعاطف تعاطفًا كاملًا مع فكرة «الإسلامية» (بسبب الجهل بطبيعته ومضمونه)، وهذه مشكلة حساسة خاصة في البلدان التي لا يعتنق كل سكانها الدين الإسلامي.

ونمضي بعد أن وجهنا هذا التحذير في ذكر بعض المنافع الأكبر والتي يمكن تحقيقها من وراء الإسلامية في الفنون المرئية.

وبعكس ما قد يخشاه البعض فإنه لا يمكن تصور أن يحد الإسلام المعرفة أو النشاط الخلَّاق، إن العامل الوحيد الذي يمكن أن يحد من هذا النشاط هو معرفة وفهم الإنسان للإسلام أو عدم فهمه ومعرفته. إن اتباع المبادئ قد يعني التخلي عن بعض النهج والأشكال، ولكن هذه التضحية لازمة لتمكين الإنسان من تحقيق شيء أكثر سموًا مما كان يمكن تحقيقه عن طريق هذا النهج أو هذه الأشكال. بمعنى آخر أن المفهوم الإسلامي، وهو أبعد ما يكون عن تقييد الفنان يسعى جاهدًا إلى إزالة القيود.

إن هدف الفن الإسلامي هو التعبير عن مفاهيم الإسلام العالمية كما يفهمها الفنان. ومن ثم يكون معنى الفن أو التصميم أكثر شمولًا وأعم فائدة من ذلك الذي يحققه الإلهام الإنساني الخالص، كما أن المفاهيم الإسلامية تخاطب الوعي الإنساني الكامل؛ لذلك فتلك المفاهيم تخاطب عقل وقلب الإنسان من خلال حاسة الإبصار، بينما نجد أن كثيرًا من الأعمال ذات الطابع الغربي تخاطب جزءًا واحدًا من وعي الإنسان فقط القلب (كما في الفن التعبيري) أو فقط العقل ودغدغة الحواس، و في هذه الحالة لا تكون الرسالة ولا القدرة على فهم المعنى مرضيًا حيث لا يتم تحقيق طبيعة الإنسان كما ينبغي.

والفنان الذي يكون حقه في التفكير والإبداع أبعد ما يكون – سيسخر قواه الفكرية وحساسيته الخاصة لتفسير الحقائق العالمية الخالدة التي حباها الله سبحانه وتعالى للبشرية، فهو سيقدم إلى بني جنسه ثمار فهمه من خلال مهاراته الفنية الفريدة وقدرته الخلّاقة. ولا يعني ذلك بالتأكيد التقليل من شأن الفرد بل الإعلاء من شأنه. إن الفنان الإسلامي الحقيقي يعتقد بحق أن الموهبة الفنية هبة من الله سبحانه وتعالى وشرف وامتياز غير عاديين.

وعندما يتم تحقيق إسلامية ميادين المعرفة الأخرى فإنها جميعًا، بما في ذلك الفن، تكون موجهة نحو معرفة «نفس الهدف» وهو معرفة الله سبحانه وتعالى، وهكذا يكون التناغم والتبادل بين فروع المعرفة المختلفة سهلًا لأنها جميعًا ستكون على نفس الموجة الطويلة.

وهكذا؛ فإنه إذا ما تحققت إسلامية ميدان الفن والتصميم فإننا يمكن أن نتوقع أن تؤدي هذه الفنون دورها اللائق وأن يكون لها اتجاه أو قصد موحد. وبذلك يكون أكثر إنجازًا للفنان والجمهور الذي يتأثر به على السواء.

ويمكن أخيرًا أن يصبح أداة مفيدة جدًّا لنشر وتعزيز فهم الرجال للمفاهيم الإسلامية، لمنفعة المسلمين وغير المسلمين على السواء. (ولذلك ميزات هائلة كشكل من أشكال العرض أو التعبير الذي يستمتع به ويفهمه أي إنسان).

فأولًا: إن المعاني الأساسية للأعمال الفنية المرئية يمكن فهمها في الحال، في حين أن الأعمال الموسيقية والكتب أو المحاضرات تحتاج إلى بعض الوقت لعرضها وإيضاح معانيها.

وثانيًا: فإن الفن الإسلامي مثل بعض الفنون الأخرى يقدم المعنى بطريقة ممتعة تجذب حتى أقل الناس ثقافة والأقل تعليمًا. من خلال

الشعور بالمتعة من جراء الإعجاب بعمل من أعمال الفن. فإن الحقائق الأبدية الحيوية للبشرية جمعاء توجه إلى قلوبهم وعقولهم بطريقة ماهرة وبارعة.

وأخيرًا، ليس هناك في الفن مشكلة أمة أو اختلاف في اللغات، فالعمل الفني يمكن أن ينقل معناه إلى أي شخص في أي جزء من العالم حيث إن لغته لغة عالمية لا تحتاج إلى تعليم أو تدريب لفهمها.

صحيح أن الفن الإسلامي التام، كما تقدم، لا يمكن دفعه فجأة إلى مجتمع ليس إسلاميًا كاملًا بعد، لكن من ناحية أخرى يمكن استخدام الفن الإسلامي نفسه كعامل مساعد في تحقيق إسلامية المجتمع بصورة شاملة. ومن خلال التعبير الذكي والممتع للمفاهيم الإسلامية يمكن للفن الإسلامي أن يؤثر بالتدريج على المجتمع لكي يرغب في انتهاج طريقة إسلامية كاملة من طرائق الحياة.

فلنتصور هذا العالم من صنع الإنسان في انسجام مع الطبيعة (خلق الله) وملبيًا الاحتياجات الحقيقية المادية والمعنوية للأمة وعاكسًا للتعبيرات الجميلة للحقائق الخالدة. إنها رؤية جميلة وليس تحقيقها المرجو ضربًا من المستحيل.

(جـ) نحو إسلامية الفنون والتصميم:

– الخطوط العريضة لخطة خمسية:

1 - تحديد الأدوار المناسبة للفن (السنة الأولى):

قبل اتخاذ أي إجراء آخر لابد من مناقشة وتحديد الأدوار المناسبة للفن في المجتمع طبقًا للإسلام، ليس فقط الأدوار العامة غير المتغيرة التي ربما تكون أسهل في التحديد، ولكن الأكثر إلحاحًا تلك الأدوار

الجديدة التي يجب أن يضطلع بها في عالمنا المعاصر. إن الإسلام صالح لكل زمان، لذلك تكون إعادة تفسيره وفهمه بطريقة أكثر تطورًا مطلبًا لجميع مراحل تاريخ الإنسان. ولكن نتيجة لهذه التغيرات يكون من الصعب الأخذ بأدوار الفن في الماضي في جملتها.

فإذا ما تحددت أدوار الفن سيكون ذلك أساسًا للتفكير والتخطيط بالنسبة لأشكال الفن المقبولة، وكذلك مناهج التعليم المناسبة لتدريب الفنانين والمصممين. وإذا لم يتم تحديد الأدوار والاتفاق عليها من البداية فإن التخطيط اللاحق يفقد الاتجاه الموحد وربما أصبح مشوشًا ومثيرًا للبلبلة.

يمكن تحديد الدورين الأساسيين للفن كالتالي:

(أ) **عبادة الله سبحانه وتعالى**: حيث إن القرآن الكريم ينص في السورة 51 «الذاريات» الآية (56): ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ ومنه يتضح أن كل نشاط من أنشطة البشر ينبغي أن يوجه إلى هذه الغاية.

(ب) **نفع الأمة**: أي الإسهام في تحقيق احتياجاتها الحقيقية المادية والروحية.

بالنسبة للاحتياجات المادية ينبغي أن تستهدف ميادين الهندسة المعمارية والتصميم تحسين مستوى معيشة الإنسان وجعل بيئته أكثر راحة وأكثر كفاءة وملاءمة. وينبغي للمصمم أن يعطي اهتمامًا خاصًا إلى الجماعات ذات الاحتياجات الخاصة كالأطفال والمسنين والمرضى والمعوقين – فإذا تحقق الاهتمام بالاحتياجات المادية للأمة فإنها ستجد

الفرصة للعمل على تطوير نفسها روحيًا. وإلى جانب ذلك ينبغي تصميم وتنظيم البيئة المادية بطريقة تكفل رسم طريقة حياة إسلامية حقيقية.

وفي الوقت الذي تهتم العمارة والتصميم بالاحتياجات المادية بصفة خاصة؛ فإن جميع الفنون المرئية ينبغي أن تستهدف تحقيق احتياجات الإنسان الروحية.

من بين الاحتياجات الروحية الأساسية للإنسان حاجته للجمال الذي يمكن من وجهة النظر الإسلامية أن يعادل الكمال أو الحقيقة. ففي حالة الفن؛ فإن الجمال الهادي الذي يرى بحاسة النظر يستخدم كوسيلة للمشاهد أن يدرك بوجدانه الكمال الإلهي والحقيقة الإلهية. لذلك، فالفنان يجب ألا يهدف إلى مجرد الجمال المادي الذي هو من صنع الإنسان بل يجب أن يكون هدفه التعبير عن الجمال الإلهي.

وثمة حاجة روحية للإنسان يمكن للفن أن يساعد في تحقيقها، وهي الحاجة للفهم والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى. لقد أُنزل القرآن الكريم إلى البشرية جمعاء كتفسير كامل ومرجع هادٍ، وعلى الفنان أن يوظف فنه كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمبادئ التي يتضمنها القرآن الكريم، وعليه أن يحاول أن يقدم لبني جنسه فهمًا أعمق لها وبهذه الطريقة يساعدهم على حب الله بصورة أكمل. وبالإضافة إلى ذلك ستكون أعماله دائمًا تذكرة بالله سبحانه وتعالى، وبالتالي تذكرة بقصده الحقيقي في هذه الحياة الدنيا.

ويمكن القول هنا إن الفنان ينبغي أن يوجه المنافع التي تتيحها أعماله الفنية إلى أكبر عدد من بني جنسه، فالفن لا ينبغي أن يكون عادة خاصة، فتعبيره لا ينبغي أن يكون من الغموض بحيث لا يقوى على فهمه

إلا القلة – إن القرآن الكريم يتميز بقيمته الجمالية العظيمة ولكنه مازال رسالة واضحة للبشر كافة.

وعلى المستوى المادي؛ فإن حصيلة التصميمات التي توجه إلى الأقلية الغنية، والتي تشجعهم على التباهي بخصوصيتهم ليست إسلامية، والأحرى أن يهدف المصمم إلى الارتقاء بهؤلاء الناس ذوي المستوى المعيشي المنخفض دعمًا للمثل الأعلى الإسلامي في المساواة.

وهكذا يمكن إيجاز دور الفن بأنه لصالح الأمة ولوجه الله: إن بحث أدوار الفن ربما تتطلب تكملتها بذكر الخصائص المرغوبة في الفنان وفقًا للإسلام – ما نوع الشخص الذي يمكن أن يخلق أعمالًا من شأنها تحقيق هذه الأدوار، وما الصفات الشخصية والمعرفة التي يحتاجها؟

وهكذا من الواضح أن هذا الفنان يجب أن يتمتع بقدر معقول من المعرفة بالإسلام، حتى إذا كان عليه أن يعبر عن مفاهيم إسلامية في أعماله، لا بد أن يفهمها هو نفسه أولًا، وعليه أن يحاول اتباع طريقة حياة إسلامية كاملة قدر المستطاع؛ أي أن يكون إنسانًا تقيًّا، فبدون ذلك لن ينعم بالإدراك الحدسي أو البديهي.

وهو كفنان سيحتاج أيضًا أن يزود نفسه بالمهارات المتصلة بميدان تخصصه. ومن المهم كذلك أن يكون على مستوى عال من المهارة؛ لأنه بدونها لن يستطيع أن يعبر تعبيرًا كافيًا عن فهمه للمبادئ العالمية.

ويجب على الفنان أيضًا أن يكون على اتصال وثيق بالأمة حتى يستطيع أن يفهم احتياجاتها الحقيقية العامة وكذلك الاحتياجات الخاصة بمجتمعه وعصره. وهو لن ينجح كفنان إذا جعل نفسه من طبقة الصفوة أو ما هو أسوأ من ذلك وهو أن يعيش كانطوائي.

وقد يورد المرء ثلاثة مبادئ إسلامية عامة، وهي إن لم تكن مقصورة على الفن، إلا أنها متصلة به، والتي يحتمل أن تكون في الغالب مفقودة في الوقت الحاضر:

(أ) أن يبذل المرء أقصى ما يمكن من جهد في جميع الأوقات حسب مقدرته والفرص المتاحة.

(ب) أن يكون أمينًا ومخلصًا فيما يتعلق ببيع أعماله الفنية، علاوة على الإبداع الفعلي للعمل الفني – لماذا؟ ومتى؟ وكيف يبدع الإنسان؟

(جـ) توخي الاعتدال؛ وبالنسبة للفن لا يكون الاعتدال مقصورًا على اختيار المواد، ولكن أيضًا على الأسلوب الفني، وطابع الأعمال الفنية التي تنتج.

2 - إعادة تعليم المعلمين (5 سنوات):

عند اتخاذ الخطوات اللازمة لتحقيق إسلامية الفنون؛ فإن من الواضح أنه يجب مراعاة إعطاء الأولوية للإعداد اللائق للأشخاص الذين سيضطلعون بمسئولية مبادئ الفن الإسلامية، وإرشاد الفنانين والمصممين في سعيهم لإيجاد أشكال مناسبة للتعبير عن هذه الأفكار وتلبية احتياجات الإنسان المعاصر. إن أكثر الأساليب كفاءة (من حيث إعداد الناس الذين يمكن الوصول إليهم) وأقلها تكلفة هي عن طريق توزيع المادة المطبوعة، وإن كان طبيعيًا أن يستخدم أكبر عدد ممكن من الطرق في جهود مشتركة. وثمة مسائل أخرى تشمل عقد حلقات دراسية، وندوات ومناقشات وإنشاء آلية لتبادل الشرائح والأفلام بين الأمم والمجتمعات المختلفة، وتنظيم زيارات دراسية، وإقامة اتصالات شخصية فيما بين علماء المسلمين والمهنيين. ويجب تقييم التقدم بصورة دورية حتى

يمكن تعديل الخطط كلما اقتضى الأمر ذلك. وهناك حاجة كذلك إلى عقد اتصالات غير رسمية وتبادل الآراء بين مجموعات صغيرة، إلى جانب المشاريع المنظمة رسميًا. وينبغي التأكيد على التوسع قدر المستطاع في الاشتراك في الأفكار وخاصة بين الفئات المهنية والبلدان المختلفة. ومن الناحية المثالية ينبغي أن يكون هناك قناة رئيسية واحدة للاتصال والنشر لكل بلد أو مجتمع كبير والعمل كمنسق للأنشطة. ومن المفيد تنظيم تفاعل فيما بين الميادين من وقت لآخر (الفنون المرئية مع الأدب، والموسيقى أو العلوم مثلًا) حتى يتسنى الإبقاء على الأمور في منظورها الصحيح وتستمد قوة من خلال الوعي بالأهداف والآراء المشتركة.

وهذه المجهودات يجب أن تكون بصورة منتظمة تبدأ فورًا ثم تستمر في التدفق للمحافظة على قوة الدفع. إن المعلمين المستهدفين هم أنفسهم الذين سيعلمون المهنيين المنتظرين، ولكن المأمول أن يساعد هؤلاء الأشخاص بصفتهم مستشارين لوزارات التربية في بلادهم أيضًا على إدخال بعض الأفكار ذات الصلة إلى المناهج التعليمية في المدارس الابتدائية والثانوية. ولعل أول خطوة إيجابية ينبغي القيام بها هي عمل جرد لجميع المؤسسات في البلدان الإسلامية التي تقدم دورات لتدريب المهنيين في ميدان الفنون المرئية وبذل الجهود لجذب اهتمامهم بالعملية الإسلامية والالتزام بها.

3 - مراجعة مناهج الفن والتصميم الحالية:

(المستوى الثالث) (مرحلة من سنة إلى سنتين، ومرحلة من سنتين إلى خمس سنوات).

إن المرحلة الأولى تشير إلى التغيرات التي يمكن إحداثها فورًا بدون تدمير أو تهديد سلامة المناهج. فمثلًا يمكن نقل التركيز كما يمكن تكييف الدراسات في تاريخ الفن والتصميم وتقييمها لزيادة الاهتمام بالفنون الإسلامية. ويمكن تقديم موضوعات جديدة في حدود المعقول، كما يمكن تحقيق الكثير بواسطة التعبير الليبرالي بالتعليقات ذات الصلة والملاحظات خلال منهج التدريس الطبيعي.

والمرحلة الثانية تشمل تفكيرًا جذريًّا في مدى عقلانية المناهج وأهدافها، وعندئذ فإن المناهج نفسها تبنى من جديد على أساس هذا التفكير. إن الأشخاص العاملين في هذه المرحلة الثانية ينبغي أن يكونوا على وجه الخصوص من الخبراء في جميع ميادين المعرفة المتصلة بالإسلام والفن، وأصحاب نظريات (في الإسلام والفن) ومعلمين، ومهنيين متمرسين... إلخ. لكنه يجب أيضًا أن يكون بينهم شيء مشترك وهو الالتزام الكامل «بالقضية» الأكبر وهي: العمل على إسلامية الفنون بصورة شاملة.

إن المراحل الإسلامية لإعادة التفكير والبناء هي الآتي:

(أ) تحديد الأهداف المشتركة لمناهج الفنون المرئية الحالية.

(ب) تحديد احتياجات مهن الفنون المرئية المختلفة كما تمارس الآن، ودورها الحالي في المجتمع.

(جـ) إعادة التفكير في الأهداف المنشودة لتعليم الفنون والتدريب المهني عليها على أساس المفاهيم الإسلامية ومواكبة الاحتياجات المعاصرة.

(د) إعداد مناهج أساسية جديدة لتحقيق هذه الأهداف والاحتياجات، والتي يمكن تكييفها لتلائم الاحتياجات الخاصة للفئات الفردية.

(هـ) إصدار الكتب المدرسية اللازمة.

وربما ينبغي التأكيد على أن عبء عملية الإسلامية وخاصة فيما يتعلق بالبندين 2، 3 يجب أن يتحمله أكبر عدد ممكن (من الناحية المثالية من جانب جميع المهتمين بتعليم الفن والتصميم). ولا يمكن افتراض أنه يمكن المطالبة بمحاضرة أو اثنتين لإتاحة المدخلات الإسلامية بينما يواصل الآخرون تعليمهم بنفس الأسلوب القديم. إن عملية الإسلامية يجب أن تكون متكاملة وليست عملية إضافة فوقية (أو جانبية)؛ ولهذا السبب فإنه من الضروري أن يصل انتشار الأفكار والمعرفة الخاصة بالإسلام والفنون إلى أكبر عدد ممكن من الناس وليس فقط إلى قلة حريصة على حضور الحلقات الدراسية. وإلى جانب تغذية المعلومات يجب علينا تغذية الدافع وبناء الثقة والإحساس بالمسئولية عند كل محاضر معني.

4 - جمع آيات القرآن والأحاديث المتصلة اتصالًا مباشرا أو غير مباشر بالفن (ثلاث سنوات):

هذه مواد مرجعية ضرورية لبناء فن إسلامي وتصميم إسلامي حقيقيين. والمقصود «بغير المباشر» أساسًا هو المبادئ العريضة للإسلام ذات الصلة بالنشاط الإنساني وبالتالي أيضًا بالفن – مثل الحث على الأمانة والاعتدال ومساعدة الغير... إلخ. وهذه هامة كذلك؛ لأن الفن ليس مطلقًا أو مختلفًا، ولكنه أحد أنشطة الإنسان.

5 - جمع التفاسير الهامة والتعليقات على آيات القرآن الكريم والأحاديث ذات الصلة (أربع سنوات):

من المهم معرفة كيف تم تفسير آيات القرآن الكريم والأحاديث ذات الصلة على مدى القرون لكي تناسب احتياجات كل زمن بدون التضحية بالحقائق والمبادئ الأبدية.

6 - إعادة تقييم (5) والفكر الحديث في التفسير (5 سنوات ومستمرة فيما بعد):

حيث إن عصرنا قد واجه تغيرات هائلة، فإن هناك حاجة لإعادة تقييم التفاسير القائمة والبحث عن تفاسير جديدة حيثما اقتضى الأمر ذلك، وهو أمر ضروري أيضًا حتى يظل الإسلام قوة حيوية ونشطة في الفنون كما هو في الأنشطة الأخرى.

وإلى جانب هذه المهام التي يمكن أن تتم على مستوى إسلامي في إطار زمني معين، فهناك أنشطة أخرى ينبغي أن تنفذ على أساس دوري أو مستمر كدعم حيوي للأولى:

1 - يجب بذل جهود ملموسة لبناء وضمان استمرارية الاتصال بين جميع الأطراف المستطيعين، وإذاعة أكبر قدر ممكن من الآراء ووجهات النظر المختلفة حتى يمكن للمنظر العام أن يكون مكتملًا ومتوازنًا قدر المستطاع. وينبغي أن يكون هناك تقييم جديد مستمر للإنجازات الحديثة والإسهام في الآراء الجديدة.

2 - يجب تنوير عامة الناس بحقيقة دور الفن وقيمته في مجتمع إسلامي حتى لا يدفع به جانبًا كشيء غير هام أو مجرد شيء ترفي.

3 - يجب تشجيع إنتاج الأعمال الفنية والتصميمات الجيدة التي تهدف أن تكون إسلامية حقًا ومتناسبة مع احتياجات العصر الحديث تشجيعًا قويًا. وفي النهاية فإن الأعمال الفنية نفسها هي التي ستكون أكثر دعاية فعالة للفن الإسلامي.

4 - هناك حاجة ملحة للحفاظ على أي حِرَف تقليدية ذات صلة، والتي مازالت قائمة في العالم الإسلامي. فهذه الحرف هي الصلة الحيوية بالماضي؛ لذلك فإنها تمثل مصدرًا رئيسيًا لإلهام للفنانين

والمصممين المعاصرين. ويجب أيضًا بذل الجهود لتوثيق أساليب التدريب والعمليات الخلاقة المستخدمة في هذه الحرف.

الخاتمة:

كما يتضح من هذا التقييم الموجز للوضع الراهن والاقتراحات الموجزة كخطة عمل أن المهمة معقدة ومخيفة نوعًا ما. وبالنسبة للقوى البشرية؛ فإننا إذا أخذنا في الاعتبار قوة الدفع الإسلامية الشاملة، فنحن نأمل أن يكون هناك عدد كاف من الأشخاص الراغبين في تكريس وقتهم وعلمهم وقواهم الفكرية وآرائهم وجهودهم لتحقيق هذه الرؤية. وقد يكون الأهم من ذلك هو التنظيم وليس الرقابة، وإنما المبادرة والإلهام والتنسيق والنشر.

إننا ندعو الله سبحانه وتعالى أن يمدنا بعون من عنده ويساعدنا بجوده كما ساعد البشرية دائمًا منذ الخليقة..

المراجع:

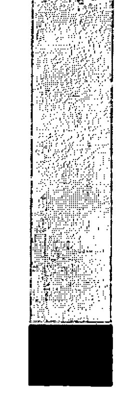
1 – الفاروق، إسماعيل راجي. «إسلامية المعرفة» – المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، 1982.

2 – حسين، س.س وأشرف. س.أ. «أزمة التعليم الإسلامي». هودير وستوتن/ جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 1979.

3 – العطاس، س.ن. «آمال وأهداف التعليم الإسلامي».. هودير وستوتن، جامعة الملك عبد العزيز، جدة،، 1979.

4 – عزام س. «الإسلام والمجتمع المعاصر».. لونجمان/ المجلس الإسلامي الأوروبي. لندن، 1982.

5 – أفزالور رحمان. «إسلام: أيديولوجية وأسلوب حياة». بوستاكا ناسيونال لب لمتد. سنغافورة، 1980.



الإسلام وفن العمارة

د. إسماعيل الفاروقي(*)

الارتباط بين الإسلام وفن العمارة:

ثـارت تساؤلات عديدة بين بعض المسلمين وغير المسلمين حول حقيقة الصلة بين الإسلام وفن العمـارة، وقد انقسم الرأي فيما بين هؤلاء حيث مـال أحدهم إلى الجهل بطبيعة هذه العلاقـة في حين أظهر فريق آخر فسادًا في الرأي... بينمـا ارتـأى البعض الجمع بين الرأيين..

أولًا: التزم جانب الجهل هؤلاء المسلمون ممن لا يدركون أن:

(١) ظهور الوحدة المعمـارية في جميع أرجاء العـالم الإسلامي قد جاء معبرًا عن وحدة الأمة تحت لواء الإسلام.. إذ لم تكن هذه الوحدة قـائمة قبل ظهور الإسلام حينمـا كانت الطرز المعمـارية غير متجانسة إلى حد بعيد... غير أن هذه الوحدة كانت قد نشأت مع بزوغ فجر الإسلام ومع بداية انتشار الخصـائص الإسلامية في الطرز المعمـارية للمسلمين، مما أتاح الفرصة لدخول عدد من الأنمـاط المختلفة وتكيفها مع بعض الطرز المنـاخية والطبيعية أو تلك الموروثة الأخرى.

(*) أستاذ الإسلاميات وتاريخ الأديان بجامعة تمبل بالولايات المتحدة الأمريكية.
– العدد 34 – 1983 (نشر بمجلة The Muslim Scientist باللغة الإنجليزية. عدد مارس ويونية 1978).

(ب) الخصائص التي تشكل وحدة الطرز المعمارية في أقطار العالم الإسلامي كانت مستوحاة أو مستمدة من الحضارة الإسلامية.. وقد تركت هذه الخصائص بصماتها الواضحة على فن العمارة في قلب العالم الإسلامي: في «المدينة» و«بيت المقدس» كما في «دمشق» و«الفسطاط» و«القيروان» و«بغداد»... حيث انتشرت من هنالك إلى كل البقاع التي شملها الإسلام بنوره.. وسوف نتعرض بالتحليل لكل من هذه الخصائص على حدة.

(جـ) من قبيل التقصير الجسيم أن يغفل المسلمون عن تأثير الإسلام على فن العمارة في الدول الإسلامية؛ فالعمارة شأنها شأن كافة الفنون الجميلة الأخرى.. هي تعبير جمالي لما لدى الإنسان المسلم من رؤية فريدة ومتميزة تجاه الواقع والمساحة والزمن والتاريخ بل والأمة نفسها وأيضًا نحو ارتباطه العضوي بكل هذه العوامل..

فالإسلام هو حقًا دينٌ جامع وهو حضارة عالمية الرؤية.. ينبغي أن تعم آثاره لتشمل كافة مناحي الحياة الإنسانية.. فقد حدد الإسلام نظام الملبس والمأكل والنوم وإقامة العلاقات الاجتماعية وأسلوب قضاء أوقات التسلية والفراغ – فهل أهمل الإسلام مسألة تحديد نظام معيشة الإنسان؟ كلا.. بل إنه على النقيض قد أكد تأثيره في هذا الصدد بقوة. وإن كانت تعاليم الإسلام لم تقتصر سوى على تحديد زخرفة المساجد وبناء أرضيتها وتشغيل الأعمال الخشبية والإضاءة والسجاد بها... فحسبه ذلك كافيًا لتأكيد الصلة الوثيقة بين الإسلام وفن العمارة.. فالمسجد هو المثال والنموذج الأصلي المتكامل لفن العمارة الإسلامية.

ثانيًا: التزم جانب فساد الرأي أولئك المسلمون والمستشرقون ممن يعضدون الفرضية القائلة بانتفاء الصلة بين الإسلام وفن العمارة.. وذلك

سعيًا منهم وراء قصر نطاق شرائع الإسلام على أداء الفرائض، فهم يرون من وجهة نظرهم المعروفة بالعلمانية أو المذهب الدنيوي.. إن الإسلام أو أية ديانة أخرى ينبغي ألا تخوض في أمر يتعدى نطاق المسائل الدينية (الفرائض، وعلاقة الفرد بربه.. على سبيل المثال...) والحياة وفقًا لرأيهم تنقسم إلى دنيا ودين وذلك على غرار الفصل المعهود بين ملكوت الله وقيصر الدين المسيحي، وما يستتبع ذلك من تقسيم الحياة إلى كنيسة ودولة..

غير أن أصحاب هذه المزاعم - وهم يدركون أن تعاليم الإسلام قد طرقت شتى جوانب الحياة - يسعون عمدًا إلى تقليص نطاق شرائع الإسلام وأحكامه.. يدفعهم إلى ذلك إما حنقهم مما بلغه الإسلام من شأو واسع المدى إذا ما قورن باضمحلال وقصور نفوذ المسيحية، أو خشيتهم من أن يمتد نطاق شرائع الإسلام لتشملهم وتفرض عليهم قواعدها وأحكامها الأخلاقية والجمالية.

وقد انضم لمروجي هذه الأباطيل أيضًا فريق من دعاة التخريب ممن يعولون على إبعاد الإسلام عن مجال الأنشطة الإنسانية التي ينشدون إخضاعها لسلطان محددات لا إسلامية جديدة كالقومية أو العنصرية أو المسيحية أو الغربية أو الشيوعية... وما إلى ذلك... وكل من هذه المحددات بما قد يكون لها من منفعة ووظيفة وطبيعة أو شأن.. إنما تستهدف إفراغ فن العمارة من مضمونه كميدان للتعبير عن الغايات السامية والنبيلة للإنسان وتوجيهها لتلبية الحاجات الأساسية للمرافق.. أو أنها قد ترمي أيضًا إلى إخضاع هذا الفن كي يتكيف والطبيعة.. وذلك كأحد ألوان الوثنية المقرونة بتقليد أعمى للحضارة الغربية الحديثة.

طبيعة فن العمارة:

(١) العمارة كأحد الفنون الجميلة:

منذ أن هجر الإنسان حياة الكهوف والأدغال وطفق في إقامة مسكن يأويه، اضطلع فن العمارة بهذا الدور لتحقيق مبدأي الوظيفة والمنفعة... حيث أضاف فن العمارة في هذا الصدد بعدًا فنيًا وجماليًا رفيعًا.. أضفى على أنشطة البناء والتشييد على هذا النحو صبغة عالمية.. وظلت الغاية الأساسية لعملية البناء هي توفير الحماية والمأوى وتحقيق عنصري الاستقلال والراحة... وقد قام فن العمارة بتجسيد هذه الغايات في إطار فني.. حيث ظلت أهداف المنفعة قائمة بطبيعة الحال وذلك على نحو اقترن فيه عنصر المنفعة بالمعايير الفنية الشائعة... غير أنه في بضع حالات قليلة – كما هو الحال عند إقامة نصب تذكاري – تقلصت هذه العلاقة؛ إذ تحلل فن العمارة عندئذ من عنصر المنفعة... أما في الغالبية العظمى من الأحوال فقد استمر الارتباط بين فن العمارة وعنصر المنفعة باقيًا؛ لذا فقد نشأ بالضرورة تفاعل مزدوج بين عنصري المنفعة والوظيفة في فن العمارة (ويظهر هذا التأثير المتبادل عند إنشاء مدرسة على سبيل المثال... حيث تأتي أولوية استغلال المبنى في المرتبة الأولى تليها اعتبارات الشكل ثانيًا...).

ومن الوجهة التاريخية، فقد كان مثل هذا التأثير أحد العوامل المضادة لأسلوب المغالاة في الزخرفة، وهو الأمر الذي كان سببًا في تدهور الطرز المعمارية في القرن التاسع عشر، بيد أن هذا التأثير المتبادل لم يضف بعدًا إيجابيًا لفن العمارة.. بل ظل مجرد تذكرة لتنبيه دعاة المغالاة ممن تركوا العنان لميولهم الفنية كي تنأى بالعمل المعماري عن أغراضه النفعية؛ وبمعنى آخر... فإن الفرضية الواقعية للتفاعل بين عنصري

المنفعة والوظيفة بغرض إقامة مُنشأ يستغل لأداء الوظيفة المعد من أجلها.. تظل بديهية مقبولة شديدة الوضوح تستحق التوكيد ما لم يطرأ ثمة تعدٍ واضح لهذه الحقيقة.

ونظريتنا لا تحول دون ممارسة النقد المعماري انطلاقًا من منطق المنفعة لأن العمل الذي يجمع بين قيمة الجمال والمنفعة هو بالقطع أرفع شأنًا من مثيله الذي يحقق أحد هذين الهدفين على حساب الآخر... أما الأمر الذي لا نتفق عليه فهو المفاضلة بين المنفعة والوظيفة كنظرية... وهو الرأي الذي يجعل من المنفعة معيار الأمور جميعها.

(ب) فن العمارة كأداة للتعبير الفني: (مقارنة بين النظريات الغربية والإسلامية)

1 - المبدأ الأول لمفاهيم الجمال الغربية:

يعتبر المذهب الطبيعي هو المبدأ الأول لمفاهيم الجمال في الغرب، ولقد أسهمت النهضة الأوروبية عن طريق اكتشافها للتراث الكلاسيكي في إرساء مذهب الطبيعة الإغريقي كأحد المحددات الأساسية للجمال، غير أن ارتباط هذه المدرسة بالوثنية الإغريقية جعل استيعابها أمرًا عسيرًا بالنسبة لرجال الكنيسة ممن حاولوا جاهدين ترويض عقولهم لقبول تلك الفلسفة التي تنبني في أساسها على عُرْي الرجل والمرأة.

وحاول فنانو النهضة الأوروبية محاكاة أساتذتهم الإغريق في فن التصوير فيما اعتبر آنئذ مساسًا بالقيم الأخلاقية للدين المسيحي... غير أن رجال اللاهوت سرعان ما فطنوا لمسئوليتهم تجاه عقد مصالحة بين هذه الفلسفة والقيم الأخلاقية للمسيحية.

والطبيعة ليست هي كما كان يعتقد بأنها كائن أرضي من صنع الله.. ولكنها عالم ينبض بالقدسية بفعل الروح التي نفثها الله فيها.. ونسب قول للسيد المسيح أن الله قد نفخ في الطبيعة بروحه حتى لا تفارقها.. فعملية التجسيد هذه جعلت من الطبيعة ملكوتًا تلازمه الذات الإلهية. إن النزعة الأخلاقية لا تؤتى من خلال فرض إرادة الله على الطبيعة، ولكنها تكمن في اكتشاف أن هذه الإرادة كائنة في الطبيعة ذاتها.. ولأنها تحوم دومًا كي تكشف النقاب عن نفسها معبرة في صور شتى عن الجوهر المقدس الكامن بداخلها، بصرف النظر أن اتفق هذا الرأي تمامًا والمسيحية أو اختلف معها.. فليس هذا ما نرمي إليه.. وحسبنا هنا أن نؤكد أن النزعة الطبيعية للإغريق قد نجحت حقًا في التغلغل إلى وجدان المسيحية وشرعت منذ ذلك الحين في توسيع مجال سيطرتها داخله حتى إنها تمكنت في كثير من الأحايين من احتواء المسيحية ذاتها.

أما بالنسبة للإغريق فكانوا يرون في المسائل الإلهية والطبيعية حقيقة واحدة بعينها شريطة أن يحظى مفهوم «تطبيع الطبيعة» برؤية سامية متميزة، في الوقت نفسه مثلت مفاهيم القرون الوسطى تجاه النتاج الموضوعي المتفرد لعنصري الفراغ والزمن، وهي كما هو واضح ليست مسائل سماوية، من ناحية أخرى كانت مسألة «تطبيع الطبيعة» بداهة مفهومًا ديناميكيًا خلّاقًا كائنًا في الفراغ والزمن ولكنه لا يشتمل على أشياء بداخلها.

إن تطبيع الطبيعة حقًا هو القوة أو السلطة التي تنشأ عنها كل القوى بكل ما تحمله في طياتها من القواعد السلوكية الخاصة وذلك في سعيها من أجل تجسيد هذه المعايير في المدركات التي تهبها الطبيعة خاصية

الوجود، غير أن مهمة الطبيعة ليست قاصرة فقط على تحقيق أغراضها، بل أيضًا على توضيح أسلوبها ومحاولاتها.

إن الفنان هو ذلك الشخص الذي يدرك مثل هذه الغاية ويحاول إبرازها في أعماله الفنية، ولقد أخطأ «أفلاطون» عندما اتهم الفن بأنه مجرد محاكاة للطبيعة... فالفن هو الذي قام بفك طلاسم لغة الطبيعة بعد أن ظلت غامضة بسبب موجات الإخفاق المتلاحقة التي لحقت بمن تصدى لسبر غورها.. كما برز الفن كأداة مبدعة نجحت خلال جولة واحدة فيما أخفقت في تحقيقه الطبيعة خلال ملايين المحاولات.

استمرت الدعوة لإقحام الفلسفة الطبيعية في الفن تأسيسًا على أن الطبيعة في صفتها البديهية هي الحقيقة وهي المعيار السلوكي. إن نزوع النفس الإنسانية إلى الحب والكراهية، وإلى الخوف والتملك، وإلى السيطرة والميل إلى الانتقام والتدمير... كل هذه الميول وأكثر منها تمثل قوى خاصة بتطبيع الطبيعة ومن ثم، فإنها قوى واقعية ومعيارية في الوقت ذاته...

ولقد صوَّر المؤلف المسرحي التراجيدي الإغريقي تفاعل هذه القوى وصراعها مع بعضها البعض من خلال أشخاص رواياته الذين تقمصوا آنئذ أدوار الآلهة... ولكونهم آلهة، فلم يكونوا خاضعين بالفعل لأي قوى بخلاف القدر، وهي حقيقة تدلل على أنهم لم يقعوا تحت رحمة عوامل خارجية، أي أنهم كانوا يتمتعون باستقلالية تامة.. وإذا ما حدث أن انتهت صراعاتهم هذه بوفاة أحدهم فقد اعتبر ذلك أمرًا عاديًّا وطبيعيًّا.

إن الإنسان العاقل هو وحده الذي يدرك أن المأساة هي جوهر الحياة كلها بما يعترك فيها من صراعات، حيث ينمحي الصراع بين قوتين من قوى الحياة لدى ظهور قوة أساسية ثالثة على مسرح الأحداث؛ قوة مهيمنة على بقية العناصر المتصارعة الأخرى وتقضي على التفاوت والخلافات القائمة بينهما.. غير أنه إذا كانت هذه القوى المتصارعة مطلقة – وذلك هو محك ومغزى الفلسفة الطبيعية – فلن يكون لقوة ثالثة على وجه التحديد أن تسيطر على تلك القوى لأنه عندما يكون الصراع مطلقًا تصبح المأساة ضرورة، والعار كل العار أن تسعى تلكم القوى لتجنب الصراع، والبطولة كلها في المواجهة والنفاذ إلى قلب الصراع، ولأن الصراع وأركانه مطلقة، ولأن تجسيد تفاعله هو الحياة ذاتها وهو الواقع والحقيقة؛ لذا فإن ذلك الصراع هو السمو بعينه وهو المعيار المطلق لمقاييس الجمال والضرورة وإثارة المشاعر.

عملت النهضة على إدخال الفلسفة الطبيعية الإغريقية في فن العمارة الغربي وذلك على غرار ما قامت به تجاه كافة الفنون الأخرى، ففي طرز الكنيسة القوطية أعيد اكتشاف عنصر القوة كإحدى الركائز الأساسية في الأعمال الإنشائية القوطية التي نشأت في ظل المفهوم الأساسي لقوة تطبيع الطبيعة، وتجلت هذه الخاصية معبرة عن نفسها في بناء مذبح الكنيسة حيث تقدم القرابين لتصعد إلى الأعالي مع قربان السيد المسيح.. وقد ظل هذا المضمون مواكبًا للكنيسة في حين أصبحت مسألة المعالجة طبيعية وجديدة على نحو ملحوظ.. وفي نهاية المطاف حصلت هذه المعالجة من خلال تأكيدها تدريجيًا على استقلاليتها وشرعت في إثراء مضمونها الذاتي بدلًا من تأسيسه على تعاليم الدين المسيحي.

2 - المذهب الطبيعي وأسلوب التعبير في فن العمارة:

(١) الفضاء: (الفراغ).

إن الفضاء هو الغاية الأولى والأخيرة لأعمال البناء، فكل مبنى يبدأ أولًا بالتصميم لينتهي بتخصيص حيز في الفراغ، وذلك هو بالطبع سبب وجود ذلك المبنى فإن كل مبنى يُنْشأ بالضرورة لشاغله أو مشاهده علاقة محددة بالفضاء، فالمبنى لم يكن ليظهر إلى حيز الوجود ما لم يشتمل على الفضاء، ولن يتسنى له القيام بوظيفة فنية وجمالية دون الاستعانة بداهة بالفضاء؛ لذا فإن الفضاء هو العالم أو العمل الفني الخلّاق وهو أيضًا المؤشر البليغ لوجود الذات الإلهية وهو بحق الملكوت الطبيعي المبدع لله. ولأن الفضاء لا نهائي فهو دائمًا ما يثير لدى الإنسان مشاعر الدهشة والغموض.

ظن الإنسان في العصور الغابرة أن الفضاء يحوطنا من أعلى فحسب، غير أنه قد عاد اليوم ليرى أنه ينتشر من حوله وهو وأسفله أيضًا. إن أي جزء أو اتجاه في الفضاء يمكن لنا أن نلمسه بحواسنا وهو لديه ذات الأثر في خلق إدراكنا بلا نهائية الفضاء وفي إثارة نوع من الدهشة المقرونة بالقناعة والخضوع أمام ملكوت الله. وفن العمارة هو الذي يحصر لنا هذا الفضاء في الأبنية ويجعلنا نعقد علاقة بينه وبين الفضاء في صور شتى.

1 - البناء والفضاء الخارجي:

أولًا: تميز فن العمارة المرتبط بالمذهب الطبيعي بالنزوع إلى اقتطاع الفضاء اللازم لإقامة مبانيه عن طريق القوة، بمعنى أنه اتجه إلى تدعيم وترسيخ الحدود الخارجية للمباني، حتى يؤكد انفصام هذه الحدود عن بقية الفضاء.. فكلما كانت عملية اقتطاع الفضاء عميقة وقوية ومحددة،

كلما دل ذلك بداهة وبحق – على حد قولنا – على أنه تم قسرًا وضد إرادة ومقاومة الفضاء.

وهكذا فإن فن العمارة الواقعية يعطي دلالة على وجود القوة البشرية في الفضاء وعلى دور هذه القدرة في تشكيل الفضاء تأكيدًا لذاتها على مسرح الطبيعة الإلهية..

وتؤكد مقولات الطبيعيين أن القوة أو المقدرة هي حقائق في الطبيعة وأنها واقع ميتافيزيقي ذاتي وأخلاقي مطلق.. ومن ثم كانت محاولات المهندس المعماري الواقعي لبرهنة ذلك أمرًا بديعًا يستحق التقدير، ويحضرنا هنا أن نشير إلى أن الإغريق اتخذوا من (بروميثوس) المبدع إلهًا (وهو سارق النار من السماء ومعلم البشر استعمالها) باعتباره مفخرة وأملًا للبشرية.

ثانيًا: يرى فن العمارة الواقعي أن الجزء المنحوت في الفضاء جاء لتأكيد حدود البناء الذي يشغل حيزًا فيه، فحدود المبنى هي حوافه الأفقية والرأسية التي تدعم إطاره وتجعله أكثر وضوحًا وبروزًا وتفردًا ليكون على هذا النحو شَغْل الفضاء أمرًا مكتملًا وثابتًا.. وعندئذٍ يصبح المبنى مليئًا بعناصر التحدي والبهجة النابعة من نشوة النصر على الفضاء.

ثالثًا: حتى يستوفي فن العمارة الواقعي أغراض نحت أو اقتطاع الفضاء وشغله بالقوة فضلًا عن تأكيد الذات والتبرئة من تهمة فرض نفسه عنوة أو خلق حقيقة معيارية صادقة، فقد لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه «هندسة وتخطيط الفضاء» حول المباني حيث تخير المناطق المرتفعة أو عمد إلى رفع الموقع صناعيًا كما وقع اختياره أيضًا على مساحات الأرض الخلاء المنبسطة وأزال التكوينات المجاورة لها وقام

بغرس الأشجار أو شيِّد أبنية إضافية بغرض تدعيم الكيان الاستقلالي للمباني في الفضاء.

وعلى النقيض تمامًا، فلم ينظر الإسلام للإنسانية من وجهة نظر (برومثيوسية) فالإنسان ليس طرفًا في أي صراع مع الذات الإلهية، والمسلمون يقرون بوحدانية الله سبحانه وتعالى.. فهو الخالق... وهو مالك كل شيء. والله القادر هو الذي أمرنا بالتسليم لقضائه.. والشهادة بوحدانيته والخضوع لأمره وطاعته.. وليس في استطاعة مخلوق أن يعصيه إلا وكان عقابه في الآخرة، فالله هو الملك الحق لكل المخلوقات، لذا فإن الدنو من ملكوته الطبيعي.. الفضاء... ينبغي أن يقترن بالتوقير له لا بالتعالي عليه، ولأنه قدَّر على الإنسان أن يتخذ له مسكنًا يأويه في هذا الفضاء بات لزامًا عليه أن يفعل ذلك في خضوع ودون اللجوء للقوة أو التحدي وتأكيد الذات... فإن القوة النسبية للإنسان تظهر عندما يكون الآلهة بشرا خلقوا من نفس المكونات الطبيعية ونفس القوى الطبيعية الأخرى للإنسان.. ولكن الإسلام يعترف بوجود الله الذي تعالت قدرته فوق كل الموجودات فهو الواحد الفرد الذي ليس كمثله شيء.. وهنا يتجلى ضعف الإنسان وضآلته أمام خالقه.

تمكّن فن العمارة الإسلامية من الوقوف على سبل احتواء الفضاء.. الأمر الذي يعكس موقف الإسلام من الملكوت الطبيعي لله.. فقد تميزت الخطوط الأفقية للمباني الإسلامية ببساطتها وعدم احتوائها على الخطوط ذات الزوايا كالأسطح الجمالونية أو المقوسة.. كما اتخذت خطوط وحواف المبنى الإسلامي في أغلب الأحوال أشكالًا زخرفية محززة؛ لأن الخطوط البسيطة للجدران أو مستوى السقف تعد من الصورة الحادة الجامدة بالنسبة للذوق الإسلامي.. فمثل هذا التحزز من شأنه أن يسمح للمباني

بالاتساق مع الفضاء على نحو يعيد معه جزءًا منه بدلًا من أن ينفصل عنه.

ويمكن تحقيق مثل هذه الغاية أيضًا عن طريق تكرار ومضاعفة الخطوط الأفقية بإقامة الشرفات المغطاة والإفريز أعلى فتحات المباني.. غير أنه قلما تصمم الحواف الرأسية والجانبية للمبنى، والتي تفصله عن الفضاء بزوايا 90° أو أقل من ذلك.. بل روعي أن تظل هذه الحواف مرتدة أو ناتئة وذات أسطح مثلومة للتقليل من تأثير الانعزال عن الفضاء وحتى بالنسبة لخطوط تصميم القبة – وهي أصعب خطوط التصميم طواعية – فقد عثر فن العمارة الإسلامية على مخرج عن طريق زخرفتها وتحزيزها وتضليعها..

أما بالنسبة لهندسة «تخطيط الفضاء» فقد ظل ذلك معارضًا لأغراض فن العمارة الإسلامية إذ أقام المسلمون أفخم مبانيهم في قلب المدن تلاصقها المتاجر والمنازل حيث نجد الواجهات والجدران الضخمة باسقة في أحد الشوارع العادية وحتى في الطرقات الضيقة بحيث يتعين أحيانًا على المرء أن يخترق هذه المسالك كي يتسنى له مشاهدة هذه الأبنية.. كما جرت العادة أيضًا أن تقام معظم المباني الإسلامية لا سيما المساجد وسط الكتل العمرانية وليس على مسافة منها حتى تتمتع هذه المباني بقسط وافر من الفضاء حولها.. (يشذ عن هذه القاعدة: أبنية المقابر في شمال شرقي إيران وأفغانستان وتاج محل في الهند).

2 - البناء والفضاء الداخلي:

أولًا: بعد أن انتهى فن العمارة الواقعية من اقتطاع وتخصيص جزء له في الفضاء وبعد أن نجح في حماية مبانيه عن طريق تدعيم حوافها وتخطيط الفضاء المحيط بها، اتجه بعد ذلك للتعبير عن إرادة الإنسان حتى يتسنى له أن يحتفل بالنصر وأن يستمتع بما استحوذ عليه بعد

أن تم له شغل المنزل والإقامة فيه، والمفهوم الوحيد الذي يحقق له هذه الغاية على النحو الأمثل هو فكرة «الاحتواء»، إذ يتعين تقييد الفضاء وتطويقه إذا رؤي امتلاكه والاستمتاع به. فمادام المرء بداخل المبنى فعليه أن يستشعر بوجود «الفضاء الأسير». ومثل هذا الفضاء، بغض النظر عن حجمه، هو غار كبير بما تثيره عوامل مساحة الجدران وارتفاع الأسقف في وجدان شاغله من الشعور بمحدودية الفضاء من حوله.

ومن الجلي أن إدخال الفتحات في الجدران والأسقف يقلل من الشعور بالتكهف في حين يساعد على إثارة ذلك الشعور الجدران والأسقف، الصلبة الجامدة، فكلما ازدادت مساحة أسطح الجدران والأسقف – وإن احتوت على قباب أو مسطحات – زاد الإحساس بالتكهف والانغلاق النفسي عن بقية الفضاء الرحيب. وحتى لا ينتهك فن العمارة الواقعية حرمة هذا التكهف لجأ إلى استخدام الزجاج الداكن اللون لتغطية فتحات المبنى واتجه إلى تصميم هذه الفتحات بأسطح مائلة وفي مواقع معينة ليتم توظيفها لخدمة فكرة التكهف.

ثانيًا: أمكن خلق الفضاء الأسير عن طريق «المركزية» أو «الحصر البؤري»، فالفضاء المحصور بالمبنى يجب أن يستخدم كمركز أو بؤرة تجمع جوانب المبنى كلها، ففكرة تحديد الفضاء المحصور تستوجب الوجود الكلي للفضاء المحصور، الأمر الذي يتطلب بدوره ربط الأقسام الفرعية للفراغ ببعضها عضويًا وهنا يبرز الترتيب المركزي كأحد الحلول بصرف النظر إن أسفر ذلك عن تجزئة الفضاء المحصور من عدمه.. ومثال هذه الحالة ما اتبع في الكنائس والمعابد والبلاط الملكي حيث جرت العادة على ترتيب الأثاث والستائر والزخرفة الداخلية والنوافذ ومصادر الإضاءة وممرات أجنحة الكنائس كي تفضي نهايتها إلى المذبح أو العرش.

وفي حالة تقسيم الفضاء المحصور، فإن العلاقة بين الأقسام الفرعية والمركز قد تكون إما عضوية وإما على الأقل علاقة إضافية وهي الحالة التي تفتقر إلى الحس والإدراك، أما في حالة العلاقة العضوية؛ فإن الأقسام الفرعية لا تستطيع إلا أن تؤكد انجذابها نحو المركز.. ومن الوجهة الإنشائية وبالنسبة لمقاييس الزخرفة الداخلية (النوافذ، الإضاءة، الأثاث... وما إلى ذلك) فإن بناء صحن الكنيسة يؤكد على فكرة تطوير الوحدة العضوية للمبنى من خلال الوضع البؤري للمذبح في الصحن الكنسي.

أما في العمارة الإسلامية حيث تنتفي عوامل الصراع والتحدي الداخلي وقهر الفضاء الخارجي والغلبة عليه.. فلم تكن ثمة حاجة لتقييد الفضاء الداخلي بل على العكس تميزت المباني الإسلامية بإشباع الحاجة للاتصال بالفضاء الداخلي عن طريق امتزاج الفضاء الداخلي والخارجي لهذه المباني على نحو يظن معه أحيانًا أن عملية المزج أو الدمج هذه تمت على مضض. وقد أمكن تحقيق هذه الغاية بإنشاء النوافذ والبهو الداخلي المفتوح أو صحن المسجد الذي يحف المنطقة الداخلية لحدود المبنى. وقد ظل المسجد النبوي في المدينة المنورة والذي شيَّده سيدنا محمد ﷺ بنفسه النموذج الأصلي لبناء المساجد حيث درج المسلمون في كافة أرجاء العالم الإسلامي على الاقتداء بهذا الطراز. ويشتمل التكوين الخارجي للمسجد النبوي على تكوينات داخلية ذات جدران ثلاثة ولا وجود لجدار رابع.. حتى يتسنى ربط الفضاء المحصور مع الصحن الداخلي للمسجد الذي يتصل بدوره بالفضاء الخارجي لعدم وجود سقف يعلوه، وعند وجود حائط رابع قامت الأبواب والنوافذ الضخمة إلى جانب الأروقة بنفس الوظيفة الأساسية لمعالجة الفضاء المحصور في فن العمارة

الإسلامية.. الأمر الذي يتنافى ونظرية حصر الفضاء التي يقول بها فن العمارة الواقعية.

ولقد وُجدت مثل هذه الساحات الداخلية المفتوحة أو الأفنية في الغرب غير أنها مجرد فراغات بين أربعة أو أكثر من الأقسام المنفصلة للمبنى الواحد.. الأمر الذي يتجه إلى زيادة حصر الفضاء عما ينبغي بالنسبة لدمج هذه الفراغات بالفضاء الخارجي.. والحقيقة أن نموذج الحرم الشريف في مكة المكرمة والمسجد النبوي في المدينة المنورة ومسجد «باو شاهي» في لاهور و«جامي مسجد» في دلهي كلها نماذج تبرز مسألة معالجة ربط الأماكن المغلقة بالفضاء الخارجي.. الأمر الذي لم يرد في فن العمارة الواقعية.

3 - الفضاء الخارجي ووحدة البيئة:

اتخذ فن العمارة الواقعية اتجاهًا أكثر واقعية لا سيما على يد (فرانك لويد رايت)، فقد كان يقول من قبل بإخضاع هذا الفن للتعبير عن الطبيعة البشرية والحقائق البديهية لهذه الطبيعة المعروفة بالقوى «الفذة»، ونصبت هذه القوى من نفسها معايير مطلقة أو بالأحرى آلهة، وبطبيعة الحال تميزت الفلسفة الطبيعية بمفاهيمها العميقة فكانت المضامين التي تفترضها كنهايات حتمية أو موضوعية ليست هي المضامين التجريبية ولكنها كانت مسلمات واقعية تطرحها على العقل كبديهيات ذهنية وعاطفية.. فمن المتعذر إخضاع هذه القوى للموضوعية... ولكن إن تحقق ذلك بالفعل فإن التمثيل الفني لهذه القوى سوف يرفع من قدرها ومن جمالها لأن التمثيل ينطوي أيضًا على المثالية.

كانت الفلسفة الطبيعية مفرطة في التبسيط عندما حذت حذو الواقعية الساذجة بافتراضها أن نهايتها الحتمية والموضوعية يمكن أن تخاطب بها الحس.. وفي هذه الحالة؛ فإنها تدعو إلى وحدة النتاج المعماري مع البيئة المحيطة به لتكون المحصلة النهائية هي تلبية حاجات الإنسان للمأوى والراحة والاستقلالية على ألا يتم بأي حال الإضرار بالطبيعة أو إحداث تغيير بها... فالمبنى على هذا النحو يشيد رأسيًا أو منبسطًا أو مقوسًا أو على شكل شلال أو منحدر قليلًا، وقد تصنع الجدران من زجاج ليصبح من هو داخل أو خارج المبنى مرئيًا.. وهكذا لا يمكن تفرقة المبنى عن البيئة المحيطة به.. ونموذج (فرانك لويد رايت) «الشلالات» هو النمط الشهير لهذا النوع من فن العمارة.

وتفترض النزعة الطبيعية أن الطبيعة هي التي تخلق المعايير في حين ترى الطبيعة الساذجة أن كل ما تدركه الحواس فهو طبيعي.. والإسلام ينظر لكلتا الفلسفتين على أنهما من ضروب الوثنية.. فالله هو المطلق وهو الآخر وإرادته ومنهجه هما المعيار الوحيد.. والطبيعة هي عالم مادي ليس في استطاعتها إطلاقًا خلق المعايير بل إنها نفسها قد خلقت ليتم تشكيلها كي تتكيف وتلك المعايير.. وفي الوقت الذي يمكن أن نصف فيه الفلسفة الطبيعية بالدقة على أقل تقدير فإن الطبيعة الساذجة ما هي إلا فلسفة أثيمة خرقاء.. فهي لم تقم حتى بمجرد طرح مبرر للإنسان ليهجر حياة الكهوف والأدغال... وبالقطع، فإن هذه الفلسفة يمكن أن تكون أكثر تطورًا ولكنها مهما تطورت فسوف تظل في اتجاه لا يتفق وفن العمارة.

ولكن كل ذلك لا يمنع المهندس المعماري من محاولة التوفيق بين الحاجات الإنشائية للمبنى والحقائق المادية الأخرى للموقع.. كظروف

المياه والتكوينات الصخرية والأنهار والجبال... إلخ.. وهي اعتبارات تدخل في اختصاص المهندس وليس المعماري.

(ب) الضوء:

إن فن العمارة مثله مثل كافة الفنون الأخرى بعيد عن الرؤية الشاملة للبشر نحو عالمهم.. والضوء يلعب دورًا بارزًا في الرؤية الإسلامية لفن العمارة.. وقد شبه الله تعالى ذاته العلية بالنور (سورة النور.. آية 34).. كما استخدم سبحانه وتعالى المعنى نفسه في تنزيله للدلالة على الرؤية المادية أو الروحية أو الأخلاقية.. والحقيقة أن الضوء والرؤية هما عنصران يدلان على أن البصيرة والحكمة هي صفات لم تقتصر على الأرض فحسب بل تجاوزتها إلى السماوات.. فالفوز العظيم في الآخرة هو أن يرى الإنسان وجه الله تعالى.

آمن المسلمون عبر القرون الماضية بكل ما جاءت به الدعوة الإسلامية لهداية النفس وإنارة الطريق وحسم المجادلات الجاهلية الباطلة، وقبل ظهور نور الإسلام ظلت شعوب الشرق الأدنى كلها تعبد نور السماوات بقرون طويلة تمتد عمقًا في التاريخ إلى حضارة المصريين القدماء وحضارة ما بين النهرين.. كل هذا التراث جعل من الضرورة أن تضاء المباني الإسلامية إضاءة كاملة.. فالإسلام يمقت الظلام لأن أحكامه (أي أحكام الإسلام) لا تنطوي على أسرار أو ألغاز وطلاسم، كما أنه لا يسمح بالتناقضات أو الغموض فهو يهدي للبصيرة الثاقبة والصفاء الكامل والسمو الرفيع.. فلم يقبل الإسلام على سبيل المثال استخدام الألفاظ التي ترمز للرحم بل نص عليه صراحة. وإن نزول الوحي لم يحدث من وراء ستر الظلمات ولم يكتنفه الغموض واللبس.. فكان الوحي كثيرًا ما يهبط على النبي ﷺ وهو في حضرة الصحابة ولم يكن يعتري النبي ﷺ أي

تغيير لدى نزول الوحي عليه بل على النقيض كان ﷺ أكثر رباطة جأش وصفاء، والإسلام لم يبح في أحكامه اللهو أو تعاطي كل ما يفقد الوعي كما نهى عن معاقرة الخمر أو الخوض فيما يتعلق برؤية الذات الإلهية...

ارتبطت الفلسفة الطبيعية ارتباطًا قويًا بالمعتقدات الإغريقية الوثنية وبالديانات الكهنوتية القديمة للإمبراطورية الرومانية وبالدين المسيحي نفسه الذي تبنى في بداية نشأته بعض آراء الفلسفة الواقعية ثم وقع بعد ذلك تحت تأثير عصر النهضة.. وقد لجأت هذه الفلسفة إلى الاحتماء بالظلام عند محاولتها ترويج طلاسمها.. فعالمها مليء بالأساطير، وهذا هو السبب الذي جعل من الكنيسة المسيحية على مر العصور عالمًا يكتنفه الظلام..

والظلام يمكن أن يسهم في جذب الأقسام الفرعية للفضاء الداخلي نحو المركز، فعند إضاءة المركز أو النقطة البؤرية وإظلام بقية المساحات فإن الجزء الداخلي للمبنى بأكمله ينجذب نحو المركز.. وفي حقيقة الأمر فإن المركزية العضوية للفضاء الداخلي الخاص بالفلسفة الطبيعية تحتاج إلى قدر من الظلام لتعمل تحت ستاره.

وعلى طول الخط نجد أن الإسلام يفسد في الظلام والغموض ولكنه ينهض في الضوء.. وأكثر من ذلك فإن الضوء الطبيعي الذي يغمر المبنى بأكمله هو الرباط الضروري والأساسي بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي الرحيب.

(جـ) الكتلة:

الكتلة هي النتيجة الطبيعية واللازمة الوحيدة للفراغ فهي الجسم الذي يحتوي هذا الفضاء وليست هذه هي وظيفتها الوحيدة. والكتلة تعبر عن قوى الطبيعة في صورة بناء أو جدار.. سقف أو أرضية، عمود أو قبة. إن

توزيع الكتلة في المبنى والعلاقة التي يحملها كل جزء منها نحو الأجزاء الأخرى ومظهر كل جزء على حدة.. كل ذلك إنما يمد المشاهد بإحساس فني بديهي بمجموعة من القيم التي يتخذها كمعايير للحياة وللواقع.. والكتلة ذات خصائص أساسية أربعة هي.. الموضع والجاذبية والتماسك واللاشفافية. وتلك هي المظاهر الشكلية الظاهرية التي يمكن من خلالها إدراك الكتلة.

1 - مفهوم الكتلة:

الكتلة والموضع:

تقوم الكتلة الموجودة بالقاعدة المرئية للمبنى بتثبيت دعائم هذا المبنى نحو الأرض لتحقيق عنصري الثبات والبقاء.. وتجسد الأهرامات المصرية هذا المبدأ في أحسن صوره.. إذ استهدف بناؤها أن تظل تعبيرًا عن فكرة الأزلية والتي نجحت الأهرامات في تأكيدها.. إن استقرار الكتلة على قمة مبنى دون ارتكازها على قاعدة أو أساس كتلي إنما يعبر بوضوح عن التوتر الناشئ أو السقوط الوشيك أو الكارثة، وهي على هذا النحو تعبر عن عدم اليقين أو الضعف أو القابلية للسقوط؛ ولهذا السبب تبدو كتلة الإفريز الذي يعلو «البارثينون» في أثينا والمحمولة على العديد من الأعمدة الضخمة.. كما لو كانت ثقلًا خفيف الوزن ترفعه الأعمدة بسهولة.. والإنسان يمكنه أن يتخيل نفسه في هذا الوضع إذا كانت لديه الثقة في نفسه ليحمل أعباء الوجود والالتزامات الأخلاقية والمسئولية الكونية.. ومن ناحية أخرى يمكن أن نتخيل أن الكتلة المحمولة فوق الأعمدة قد سحقت هذه الأعمدة بفعل ثقلها وصارت مهددة بالسقوط.. وهي صورة جلية لما قد يكون عليه الإنسان من الشك وعدم اليقين قبل السقوط.. منسحقًا تحت وطأة أعبائه وأوزاره. وأخيرًا فإن الكتلة المرتكزة

على السقف أو السطح فوق دعامات إنشائية ضعيفة أو متهاوية يمكن أن تعبر عن قهر الاستبداد أو القوى المهيمنة.

من جهة أخرى، يمكن أن تكون الكتلة رأسية وقائمة أو أفقية مستلقية وقد تحتوي على العنصرين معًا سواء اتزنت أو لم تتزن مع بعضها البعض، والهدف من ذلك هو التعبير عن مدى الاستعداد التام لمواجهة الإنسان لقدره ومتضمنًا إشارة إلى قناعة الإنسان بهذا القدر. فكما يدل تمثال «بوذا» القائم أو الراقد على هدوئه وسكينته بعد خلاصه من عناصر الرغبة.. فإن تمثال البطل المغوار المتأهب المتحفز يدل على الشيء نفسه.

وقد ارتبط الوضع الأفقي تقليديًا بالشرق الأقصى في حين التزمت الآثار القديمة بالوضع الرأسي. فوفقًا لتصورهم لمفهوم القوة اتخذ الاشتراكيون القوميون في ألمانيا الوضع الرأسي للطرز المعمارية الرسمية. إن توزيع الكتلة من شأنه أن يخلق الحركة الاستاتيكية الصاعدة أو الهابطة على حد سواء.

وفي حالة الكاتدرائية القوطية برزت الكتلة بين زخارف البناء الداخلية صاعدة إلى السماء بينما أكمل صحن الكنيسة هذه الصورة بارتفاعه نحو الخارج. إن توزيع الكتلة قد يعطي إيحاءً بالحركة إلى الأمام أو الحركة الجانبية الثابتة كما هو واضح في (مثال الأبنية المصممة على غرار السفن لتبدو كما لو كانت في صورة تماثلها).

الكتلة واللاشفافية:

إن مفهوم الكتلة يتأكد بخصائص السمك واللاشفافية والوزن الظاهري والجاذبية وتماسك الحبيبات الصلبة.. وكل من هذه الخواص

تتأكد بالخاصية المقابلة لها مادامت هذه الصفات المقابلة تناقض الخصائص السابقة ولا تنفيها، فوجود جزء سميك بمنطقة ما يمكن وصفه بأنه سمك زائد بالنسبة لجزء آخر رقيق يجاوره، ومن الوجهة العملية سادت ظاهرة اللاشفافية الواجهات الخارجية للعمارة الغربية على الرغم من استخدام الزجاج لتزيين معظم أسطح الجدران، أضف إلى ذلك أن النوافذ أينما وجدت، ومهما كان عددها، لم تسهم في كسر حدة اللاشفافية في المباني الغربية، أما داخل المبنى فقد تغير مفهوم اللاشفافية باستخدام ورق الحائط الذي يحوي رسومًا قد تزيد من الإحساس باللاشفافية عن طريق ما يزخر به مضمونها من صبغة طبيعية وذلك على الرغم من اللمحة الجمالية التي يضفيها على الجدران، فورق الحائط يساعد على الإحساس باتساع الحجرة ولكنه يجعلها محدودة بحاجز من الأشجار أو الزهور والمناظر الطبيعية مثلما تعطي مرايا الحائط الكبيرة أو الزجاج العاكس إحساسًا باتساع الحيز دونما أن ينتزع الإحساس باللاشفافية من الجدران.

الكتلة والجاذبية:

يمكن حساب الوزن الظاهري للكتلة وجاذبيتها مباشرة بمعلومية أبعادها من خلال خواص السطح والقوام، ويمكن إضافة الإحساس بثقل الوزن باستخدام طبقة شفافة للزينة. وقد استخدم الحجر الجيري ذو المظهر المتشقق خلال العقود الماضية إلى جانب الحجر الرملي والأسطح الخرسانية غير المجهزة لخلق انطباع بجسامة الوزن على غرار ما ينتاب المشاهد من مشاعر جارفة لدى اقترابه من الصخور هائلة الحجم، ويقول الفلاسفة «كانت» و«شوبنهاور» إن شعورًا بالخشوع والرهبة يسيطر على المرء عند رؤيته لمظاهر القوة والقدرة مما يشعر بمدى ضآلته إزاءها.

الكتلة والتماسك:

أما الخاصية الرابعة والأخيرة لمفهوم الكتلة فهي تماسك مكوناتها، وهي الخاصية التي تظهر بجلاء في رفض الكتلة لعمليات النحت والنقش أو تعريض حوافها الخشنة أو الملساء لفعل الأدوات الحادة أو تثبيت التماثيل والزخارف الأخرى عليها. إن الحائط الحجري ذا التجاويف المنحوتة والبروزات الناتئة والحواف الملساء أو الخشنة والعقد ذات الأحجار المنحوتة- والذي اصطفت وحداته على نحو يؤكد مرونتها في انسيابية في موضعها بالعقد- كل هذه المظاهر إنما تخلق انطباعًا واضحًا عن الكتلة وعن تماسك عناصرها، وكلما ازدادت عوامل التحدي للكتلة وازدادت تبعًا لها اعتبارات الانتصار عليها، عظم الأثر الذي تتركه هذه الكتلة في نفس المشاهد.

2 - مغزى الكتلة في العمارة الواقعية:

إن الكتلة هي اللغة التي تتحدث بها عناصر الإرادة والحركة، وقد ظل مفهوم الكتلة هو المرآة التي تعكس رؤية الحضارتين الإغريقية والرومانية تجاه فن العمارة، واستمر مفهوم الكتلة في القيام بالدور نفسه في العمارة الغربية وإن لم يكن المضمون متطابقًا تمامًا في الحالتين، نظرًا لأن رؤية الإنسان لذاته وللعالم تختلف بالقطع من مكان لآخر حتى في الغرب نفسه فقد كانت رؤية الإنسان الغربي الحديث لنفسه متقاربة إلى حد بعيد في القوميات الاشتراكية والشيوعية، في حين كانت الصورة مغايرة لذلك تمامًا في دول أوروبا الغربية وفي القارة الأمريكية، فبينما اتخذت مباني الجيش الأمريكي التي شيدت قبل وبعد الحرب العالمية الثانية نمطًا رأسيًا متطابقًا على غرار مباني دول المعسكر الاشتراكي في أوروبا، ظلت طرز المباني الأمريكية متباينة إلى حد يتعذر معه تعميم الوصف.

فقد الإنسان الغربي المعاصر انتماءه وثقته في قيمه الموروثة كما تسرب الشك إلى نفسه مما انتهى به إلى عزوفه عن اتخاذ طراز مميز واتباع رؤية ما أو هوية محددة، ومرجع ذلك هو الافتقار للنظرة الشاملة وتفتت الشخصية المنفردة، وتغلغل النظرة النسبية التي صبغت الحياة المعاصرة.. وكل هذه الأمور صارت مادة بين يدي المهندس المعماري يمكنه أن يعبر عنها من خلال الكتلة، وجريًا وراء هذا النسق شاعت في العمارة المعاصرة أنماط الكتلة المحطمة أو المشوهة أو غير المنتظمة أو ذات الزوايا أو الكتلة المضغوطة والمتقلصة أو تلك التي تخترقها الفتحات لتبدو كالكتلة المثقوبة، بل إنه في حالات أخرى ظلت الدعامات الهيكلية الرئيسية للمبنى قائمة دون الاستعانة بالكتلة ليبدو هذا الهيكل وحده مسيطرًا على الشعور في محاولة لإنكار أن للمعماري – كإنسان – رؤية شاملة يود توصيلها للمشاهد.

ومهما كان تباين المفاهيم أو توافر النظرة الشاملة من عدمه فسوف تبقى الكتلة بلا منازع هي مجال التعبير عن الإرادة وعن استعدادها للسعي نحو هدفها، فالإرادة متحدية كانت أو رافضة، حية أو ميتة، فإنها في النهاية إرادة إنسانية كاملة. وإن تجسيد هذه الإرادة في مفهوم الكتلة لهو إبداع وتجديد فني مثله مثل المقطوعات الشعرية «لهوميروس» و«إسخيلوس» أو مثل التصوير الدرامي لحبكة الروايات التي تحكي عن صراع الآلهة مع بعضها البعض مهما احتوت هذه الروايات من قيمة تراجيدية. إن هذا التصوير هو إبداع وعظمة فنية جمالية احتفظت فيه القيم الجمالية باستقلالها عن القيمة الأساسية للمضمون، والحق فإنه بفضل هذه القيمة الجمالية صارت عملية التصوير عملًا من قبيل التعبد والإجلال.

3 - الكتلة في العمارة الإسلامية:

ظلت العمارة الإسلامية رافضة تمامًا وعلى طول الخط جميع الآراء السابقة، فالإنسان ليس هو مناط الأمور جميعها وتصويره وتمثيل إرادته ورغباته، وشقاؤه بمصيره وقدره (سواء كان ذلك تراجيديًا أو كما صوره المثاليون والشيوعيون).. هو من قبيل العبث... فإذا كانت إرادة الإنسان وجميع حالات شعوره الأخرى ما هي إلا مجرد وسائط حسية من الدرجة الثانية كما تقول بذلك نظريات الفن الواقعي، فإن الإغريقي الكلاسيكي ينظر إليها كأداة للتعبير عن مسلمات «تطبيع الطبيعة» ذات الصفة الإلهية التي هي أهل للعبادة... وذلك بالقطع هو إحدى حالات الكفر البيِّن عندما يمتزج الخالق في مخلوقاته وحيث تنتفي أو تمس الذات الإلهية العلية. إن شهادة لا إله إلا الله تعني أنه ما من شيء في الطبيعة (الكون والملكوت بكامل مخلوقاته) يمكن أن يكون هو الله أو حتى يمكن أن يحمل أحد أسمائه الإلهية.

فالله وحده هو المنتهى وهو ميتافيزيقيًا خالق كل شيء ومن وجهة نظر علم القيم فهو الآخر وهو معيار الوجود كله، لذا فإنه ليس بمقدور المخلوقات جميعًا بما في ذلك الإنسان التعبير أو الرمز عن الذات الإلهية سواء تم ذلك بالأسلوب التجريبي أو المثالي.. فالإسلام نهى عن أية محاولة مادية من هذا القبيل لتصوير الخالق أو ما يتعلق به.

وهنا يكمن السر وراء استبعاد الإنسان من مجال التصوير الحسي، فالإنسان هو أسمى المخلوقات التي ترمز للذات الإلهية، وعليه كان على العمارة الإسلامية أن تنأى كلية بالكتلة عن مجال عملها؛ ولأن الكتلة هي أفضل أداة للتعبير عن لغة الإرادة والحركة رغم كونها صامتة، فقد تجلت عبقرية المعماري الإسلامي في كشف أساليب تحويل الكتلة، فقد

جعل الكتلة بادئ ذي بدء غير مرئية مهما كانت جسامتها أو وزنها وعدم شفافيتها أو تماسكها من وجهة نظر الهندسة الإنشائية، وقد توصل إلى تحقيق ذلك من خلال الاستعانة بالطبقات المغطية للكتلة لتتحول بذلك إلى كيان جديد مختلف جزئيًا وكليًا، وهنا يبرز الدور الرافض للزخرفة في العمارة الإسلامية، الدور الذي يتعلق بإنكار شهادة أن لا إله إلا الله. إن المعماري الإسلامي لم يكن يعبر من خلال تغطيته للكتلة بالزخرفة عن رهبته من الفراغ التي ورثها من معيشته بالصحراء كما يزعم بذلك المستشرقون.. ولكنه كان يدحض أحد مظاهر الوثنية والكفر التي شاعت عن طريق التمثيل الحسي والمادي للكتلة.

وقد أسهم هذا الدور في تحول الزخرفة ذاتها، فالزخرفة في العمارة الإسلامية هي عنصر أساسي وليست مجرد دور ثانوي، فهي إضافة للبناء وليست بالضرورة فن للتزيين.. ومن خلال دوريها الإيجابي والسلبي تعتبر الزخرفة جوهر ولب العمارة الإسلامية كما هو الحال بالنسبة للكتلة في العمارة الواقعية، ونظرًا لأهمية وظيفة الزخرفة في العمارة الإسلامية فمن المستحسن أن نطلق عليها «تغيير الشكل الخارجي».

عمل المعماري الإسلامي على تغيير المظهر الخارجي للكتلة عن طريق ترتيب مواضع الوحدات والمواد المتشابهة والمتكررة بغرض صرف الانتباه من الكتلة إلى الطراز أو التصميم، وحيثما توافرت لديه المواد ذات القوام والألوان المتباينة، أمكن له توظيف هذه العناصر في مواضع ما لتأدية الغرض نفسه، أي أنه قام بتغيير المظهر الخارجي للكتلة.. ونجح أيضًا في حفر المادة إما كليًا وإما جزئيًا بهدف تحويل الكتلة إلى شاشة من التصميمات ذات ألوان وأشكال مختلفة. وعندما أخفقت هذه السبل وأرهقت المعماري الإسلامي تحول إلى تغطية الكتلة بالقرميد أو النقوش

والزخارف الجبسية والأعمال الخشبية والمواد المختلفة الأخرى لإخفاء الكتلة كلية ليظهر التصميم أو الطراز بمفرده في الفراغ، كما استخدم في أحيان كثيرة خليطًا من هذه العناصر لنفس الغرض السلبي وهو إخفاء الكتلة.

إن عملية تغيير المظهر الخارجي لم تكن عملية سلبية فحسب بل كان لها أيضًا جانبها الإيجابي الذي لا تقل وظيفته أهمية، وهو إبراز تصميمات فن الزخرفة العربي (الأرابيسك) الذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردها وثباتها ولانهائيتها. وبذلك يلقي في نفس المشاهد إحساسًا بديهيًا باللانهائية وسمو الذات الإلهية.

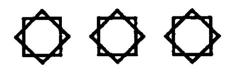
وفي هذا الصدد يمكن تعميق أثر تغيير الكتلة بتقسيم المشهد إلى وحدات إطارية على مستوى واحد، أو على عدة مستويات بالواجهة بغرض شد الانتباه، إذ إن مرور البصر من وحدة إطارية إلى أخرى أو من مستوى لآخر – وهو الإحساس الذي ينشأ لدى المشاهد خلال التركيز على وحدة ما – والإحساس باللانهائية الذي يأسر المشاهد في نهاية رؤيته لكل وحدة... كل ذلك من شأنه أن يؤكد الشعور الصادق الذي يتولد عن بداهة الإحساس باللانهائية، وبالمثل فثمة وسيلة إضافية أخرى أكثر فعالية في تغيير المظهر، وهي وسيلة تعد أول تعبير جمالي تتمخض عنه التجربة الإسلامية ألا وهي استخدام لفظ الجلالة في الخط العربي.

وفي الوقت الذي طوعت فيه يد المعماري الواقعي الكتلة البنائية الصلبة لتجسيد القوة الجبارة والإرادة الهائلة التي لا تلين وتأكيد النظرة الذاتية المبدعة، نجد أن العمارة الإسلامية تمكنت في سلاسة من صياغة تكوينات وتصميمات أصيلة رقيقة كالنسمة تخطف الأبصار كالقطار

المسرع، ولجأت أيضًا إلى تغطية أركان البناء الداخلية بالتصميمات المتصلة لإخفاء سيطرة الكتلة على الفضاء، فالقبة... رغم ضخامة كتلتها التي تزخر بالقوة.. ويكل جسامتها ووزنها كما في قاعة «الشقيقتان» بقصر الحمراء.. فقد أمكن استئناس هذه الضخامة بالتكوينات المعشقة والمتداخلة للفن (الأرابيسك) كالأقواس والأعمدة التي تشابكت مع بعضها البعض ملايين المرات في منظور بديع ساحر لدى مرور الطرف عبر زخارف القاعة.

إن فن العمارة الإسلامي هو المتحدث باسم الإسلام.. وهذا هو ما ينبغي أن يكون عليه.. فقد تغلغلت لسوء الحظ الأفكار الأجنبية في كيان فن العمارة المعاصر بالعالم الإسلامي.. فيما ظل العدو متربعًا على عرش المدينة الإسلامية وصوته لا يزال يدوي في أرجاء المباني حديثة الإنشاء في أنحاء العالم الإسلامي بما في ذلك «إسلام أباد»...

إن نصيبنا من العمارة ليس بالشيء اليسير في الوقت الذي صار فيه العدو واحدًا منا.. فهاهم المهندسون المعماريون يتلقون تدريبهم في فروع فن العمارة الغربية في عقر دارنا وداخل جامعاتنا الوطنية.. لقد أصبح المعماري الإسلامي غربي النزعة ينتمي لدين الإسلام شكلًا.. ولم يدرك أن الحرب لم تضع أوزارها بعد وأن الهزيمة سوف تكون ثقيلة وشاملة بمعنى الكلمة... فهل يعاودنا الأمل في صحوة العمارة الإسلامية من جديد؟ وهنا.. في عرين الأسد؟ وهل نتمكن من هنا أيضًا أن نبعث الروح في التقاليد الإسلامية التي هوت واندثرت؟



الفهـــرس



دار نهضة مصر
للنشر